Mus Th.
2318

Aus Th

f. Mizler

2318.

630w

Eigenthum

Dr. [illegible]

1834

Anfangs-Gründe des General Basses

Nach Mathematischer Lehr-Art abgehandelt,

und vermittelst einer hierzu erfundenen

Maschine

auf das deutlichste vorgetragen

von

Lorenz Mizlern,

A. in Academ. Lipſ. M.

Leipzig, zu finden bey dem Verfaſſer, in der Heuſtraſſe in der Adler-Apotheke.

(1739)

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Lorenz Mizler
A. in Acad. Lips. M.
A. CIƆIƆCCXXXVIIII.

[= Autograf]

Hochzuehrender Leser,

Endlich liefere ich die versprochene musikalische Maschine, nebst der darzu gehörigen Schrifft. Nun kan man sie selbsten mit Verstand durchsehen, und daraus urtheilen, ob ich meinem Vorgeben ein Genügen geleistet. Nichts soll mich mehr vergnügen, als wenn ich versichert bin, daß man was daraus gelernet hat, und solches zu seinem Nutzen und Vergnügen angewendet. Denn meine gröste zeitliche Glückseligkeit setze ich darinn, daß ich meines Nächsten Vernunft und Vergnügen vermehren möge.

Vermeinet man einen Zweifel oder Fehler zu finden/ so erweise man mir die nach dem Gesetz der Natur gebotene Gütigkeit/ und überschreibe mir solchen/ damit man mich/ oder ich einen andern eines bessern belehren kan/ und die Wahrheit ie mehr und mehr ans Licht gebracht wird. Uebrigens habe ich mich bemühet/ die Wahrheiten des General-Basses auf das deutlichste vorzutragen und klar vorzumahlen. Ich habe auch verschiedenes gelehret/ welches man nirgends finden wird. Meine Mühe und der Verdruß/ welchen ich dabey gehabt/ ist mit keiner Feder auszudrücken/ dessen ohngeacht/ habe ich einen billigen Preis gemachet/ und ein Liebhaber des General-Basses kan vielleicht in etlichen Monaten mehr daraus lernen/ als wenn mancher sich 8 bis

10 Monate vor viele Ducaten unterweisen lässet, und doch wohl keinen rechten Grund leget. Die Farben, womit die Maschine illuminiret ist, habe ich nach der Natur der Tone eingerichtet. Denn es ist bekant, daß die optischen Wahrheiten mit den musikalischen paralell sind, welches schon längstens der unsterbliche **Neuton** gesaget, auch ohnlängst der berühmte Herr **du Fay** erkannt, welcher erst neulich in seiner Abhandlung vom Licht und den Farben einen Streit mit **Neuton** angefangen. **Neuton** behauptet, es sind sieben Farben, wie sieben Tone, **du Fay** spricht, es sind nur drey Farben und drey Tone. Beyde haben recht, und ihr Streit ist nur ein leerer Wort-Streit. Ich habe auch recht, wenn ich sage, es sind

unzählige Farben, und unzählige Tone. Wie man es nimmt. Es sind drey Haupt-Farben, die rothe, die gelbe, und die blaue, und es sind drey Haupt-Tone, die Octave, die die Terz, und die Qvinte. Aus der Vermischung der drey Haupt-Farben, entstehen orange, grün, Indig-blau und violet, so wie aus der Theilung und Vermischung des harmonischen Dreyklangs die Secunde, die Qvarte, die Sexte und Septime entstehet. Werden diese Farben u. Tone wieder mit einander vermischet und getheilet, so entspringen unzählige Farben und unzählige Tone, wovon in beyden Fällen der Grund in den Verhältnissen stecket. Wer es fassen mag der fasse es. Solte sich allenfalls ein Brod-Dieb finden, welcher mit meiner vielen Mühe u. saurem Schweis wuchern

wolte, und gegenwärtige Sache nachmachen, so will ich die kaufenden Liebhaber zum Voraus treulich warnen, daß sie sich nicht möchten um ihr Geld betrügen lassen, denn so bald sich iemand auf diese Art wieder das siebende Gebot gegen mich würklich versündiget, so gleich werde ich auch binnen kurzer Zeit eine vollständigere Auflage liefern, zu welchem Ende ich verschiedenes zurücke behalten, um allzeit im Stande zu seyn, ein solches keinem ehrlichen Mann geziemendes Unterfangen unterbrechen zu können; auser diesem aber werde ich, wenn allenfalls eine neue Auflage nöthig wäre, es so einrichten, daß das was aufs neue hinzu gethan wird, besonders zu haben ist, und also die Besitzer gegenwärtiger Sache ohne Schaden sind. Die Kennzeichen

meiner Arbeit sind, wenn auf der Maschine mein verzogener Nahme L. C. M. gesiegelt, auf der weisen Seite aber des Titel-Blats des darzu gehörigen Buchs mein Nahme mit meiner eigenen Hand deutsch geschrieben ist. Wo dieses nicht anzutreffen, da erkenne ich auch nichts vor meine Arbeit. Was meinen Vortrag betrift, so habe ich mich nicht allzu strenge an die mathematische Lehr-Art gebunden, weil es mir nicht nöthig schiene. Ich hätte die Beweise weitläuftiger machen können, ich bin aber mit Fleis auf das kürzeste gegangen. Ich habe auch verschiedenes in den Anmerkungen beygebracht, woraus ich hätte Erklärungen und Grundsätze &c. machen können, es schadet aber der Sache nichts. Ich empfehle mich hiermit, und bin mit gebührender Hochachtung meines hochzuehrenden Lesers

Leipzig, den 1 May
im Jahr 1739.

gehorsamer und dienstwilligster
Diener
der Verfasser.

Anfangs-Gründe des allgemeinen Basses.

Die 1. Erklärung.

§. 1.

Der General-Baß ist eine Wissenschaft nach den Regeln der musikalischen Composition eine Harmonie nach Beschaffenheit der vorgegebenen Baß-Noten auf einem hierzu tauglichen musikalischen Instrument so gleich zu finden und hören zu lassen.

Die 1. Anmerkung.

§. 2. Das Wort **Wissenschaft** wird hier in dem Verstande genommen, wie es die Weltweisen zu nehmen pflegen, nemlich alles das, was man von einer Sache behauptet, aus unwiedersprechlichen Gründen unumstößlich darzuthun.

Die 2. Anmerkung.

§. 3. Die Wissenschaft wird in die **theoretische** und **practische** Wissenschaft eingetheilet, wovon man §. 31. und 32. die Erklärungen finden wird.

Die 3. Anmerkung.

§. 4. Es hat den General-Baß am ersten ein Italiener, **Ludovicus Viadana**, im Jahr 1609 eingeführet, und zu dem Ende erfunden, daß der Zusammenhang der Stimmen, woraus eine musikalische Composition bestehet, sonderlich die Haupt-Stimme unterstützet, verstärket und begleitet werde, welches sonderlich in Sing-Stücken nöthig ist.

Die 2. Erklärung.

§. 5. Unter Regeln verstehen wir solche erwiesene Wahrheiten einer Wissenschaft, nach welchen man sich nothwendig in der Ausübung richten muß, wenn man nicht fehlen will.

Die 3. Erklärung.

§. 6. Eine musikalische Composition ist, wenn man verschiedene übereinstimmende und nicht übereinstimmende hohe und tiefe Tone in einer an einander hängenden Reihe regelmäßig mit einander verbindet.

Die 4. Erklärung.

§. 7. Eine Harmonie, oder Uebereinstimmung ist, wenn die Tone solche Verhältnisse unter einander haben, daß man sie mit den Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6, oder ihnen ähnlichen Zahlen ausdrücken kan.

Die 5. Erklärung.

§. 8. Eine Disharmonie oder nicht Uebereinstimmung ist, wenn die Töne solche Verhältnisse gegen einander haben, daß man sie nicht mit den Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. oder ihnen ähnlichen Zahlen, ausdrücken kan.

Anmerkung.

§. 9. Im uneigentlichen Verstande wird unter dem Wort Harmonie, auch die Disharmonie, und also alle nach der eingeführten Eintheilung mögliche musikalische Verhältnisse, so verschiedene Töne, die man zugleich höret, gegen einander haben können, begriffen. In dieser Bedeutung haben wir auch das Wort in der 1. Erklärung des General-Basses genommen, und so wird es mehrentheils bey den Musikverständigen gebrauchet.

Die 6. Erklärung.

§. 10. Wenn man eine willkührliche Grösse zum Maaß annimmet, und damit den Raum bestimmet, den die Körper einnehmen, so heiset solches: **ausmessen.**

Die 7. Erklärung.

§. 11. Eine Verhältnis, oder Ration, ist eine Vergleichung zweyer Grösen unter einander, wenn man sie zuvor mit einerley Maaß ausgemessen, um sich einen deutlichen Begriff von ihnen zu machen.

Anmerkung.

§. 12. Zum Exempel, ihr habt die Seyte A———B und die Seyte B——C. Ihr solt ihre Verhältnis bestimmen. Ihr müsset also eine gewisse Gröse annehmen, damit ihr erfahren könnet, wie oft die angenommene Gröse in beyden Seyten enthalten. Wenn ihr nun die Gröse B C der kleinern Seyte zum Maaß annehmet, und damit die grösere Seyte A B ausmesset, so wisset ihr, daß das angenommene Maaß in der kleinern Seyte einmahl, und in der grösern zweymahl enthalten ist. Nun könnet ihr die Verhältnis dieser beyden Seyten bestimmen, und darthun, daß die grösere Seyte noch einmahl so groß ist, als die kleinere. Folgbar sich wie 2. zu 1. verhält, welches man also schreibet, 2 : 1.

Die 8. Erklärung.

§. 13. **Eine arithmetische Verhältnis ist, wenn man auf den Unterscheid siehet, um wie viel eine Gröse, gröser ist als die andere.**

Anmerkung.

§. 14. Zum Beyspiel der Unterscheid von 4 und 5 ist 1, oder von 7 und 11 ist der Unterscheid 4. Man schreibet die arithmetische Verhältnis oder Ration also 4—5 und 7—11, oder auch 4. 5 und 7. 11.

Die 9. Erklärung.

§. 15. **Eine geometrische Verhältnis ist, wenn man betrachtet, wie oft die kleinere Gröse**

Gröse in der grösern enthalten ist. Die Zahl die anzeiget, wie oft eine Gröse in der andern enthalten, heisset der Nahme, oder der Exponent, der Ration.

Anmerkung.

§. 16. Zum Beyspiel 3 ist in 9 dreymahl, und in 12 viermahl enthalten. Man schreibet die geometrische Ration also 3 : 9 und 3 : 12. Der Nahme oder der Exponent von der geometrischen Ration 3 : 9 ist 3 und von 3 : 12 ist der Exponent 4.

Die 10. Erklärung.

§. 17. Wenn der Unterscheid in zwey arithmetischen Rationen oder Verhältnissen einerley ist, so heiset solcher eine arithmetische Proportion.

Anmerkung.

§. 18. So stehet 6 zu 8. und 10. zu 12. in einer arithmetischen Proportion, das ist, um wie viel 8 gröser ist als 6, um so viel ist auch 12 gröser als 10, oder um wie viel 6 kleiner ist als 8, um so viel ist auch 10. kleiner als 12. Man schreibet die arithmetische Proportion also: 6—8 = 10—12, oder 6. 8 = 10. 12, und spricht es aus: der Unterscheid von 6 und 8 ist gleich dem Unterscheid von 10 und 12.

Die 11. Erklärung.

§. 19. Wenn der Exponent von zwey

geometrischen Rationen, oder Verhältnissen, einerley ist, so heiset solcher eine geometrische Proportion.

Anmerkung.

§. 20. So stehet 3 zu 6 und 4 zu 8 in einer geometrischen Proportion, und der Exponent bey den geometrischen Rationen ist einerley. Es stecket nemlich 3 in 6 so oft, als 4 in 8 stecket. Man schreibet die geometrische Proportion also: 3 : 6 = 4 : 8, und spricht es aus: der Exponent von 3 zu 6 ist gleich dem Exponenten von 4 zu 8.

Die 12. Erklärung.

§. 21. Eine Reihe Zahlen, die in einem arithmetischen oder geometrischen Verhältnis fortgehen, heiset man eine Progression.

Anmerkung.

§. 22. So ist 1. 2. 3. 4. 5. 6. eine arithmetische Progression, und 1. 2. 4. 8. 16. 32. eine geometrische Progression, oder Fortschreitung.

Entlehnter Haupt-Grund-Satz.

§. 23. Alles was in der Welt ist, hat seinen zureichenden Grund, warum es ist, das ist, alles was geschiehet, kan nicht von ohngefehr geschehen, sondern es müssen Ursachen vorhanden seyn, warum es so, und nicht anders geschiehet.

Anmerkung.

§. 24. Man hat zu unsern Zeiten, ich weis nicht aus was vor Absichten, an dieser ewigen Wahrheit gezweifelt. Die Streitigkeiten sind bekannt. Allein die Vernünftigen haben ihn noch allzeit geglaubet, weil ihnen der Beweis davon so gleich in die Sinnen gefallen, sie haben in der Welt hinsehen mögen, wo sie nur gewolt. Z. E. Wir sehen einen Regenbogen. Es müssen Ursachen vorhanden seyn, warum ein Regenbogen von uns gesehen wird, nemlich, wenn die Sonnenstrahlen, in welchen schon die Farben stecken, sich nach gewissen Winkeln in den Wassertropfen brechen, und also wieder in unsere Augen fallen, so sehen wir einen Regenbogen. Der Grund davon, oder verschiedene mit einander verbundene Ursachen, sind die Wassertropfen, die gebrochenen Sonnenstrahlen, unsere Augen, u. so fort. Und so hat alles seinen zureichenden Grund in der Welt, man mag nehmen, was man nur immer will. Es gründet sich immer eine Sache auf eine andere, und so fort, bis man endlich auf die einfachen Dinge, oder die Elemente der Dinge kommet. Weil aber Leute sind, die nichts destoweniger an dieser ewigen Wahrheit zweifeln, ohngeacht alles, was sie sehen, sie wiederleget, so wollen wir auch einen Beweis aus der Vernunft hinzu setzen, ob es gleich wieder die Natur eines Grundsatzes ist, daß man ihn beweiset.

Die Dinge in der Welt fallen in unsere Sinnen, und wir empfinden und sind überzeuget, daß sich solche unsere Seele vorstellen, oder Begriffe

davon machen kan. Da sie also würklich vorhanden sind, müssen Ursachen da seyn, warum sie vorhanden, warum sie in diesem und keinem andern Zustand da seyn. Denn wenn kein Grund da wäre, warum sie vorhanden, da wir doch gewiß wissen, daß sie in der That vorhanden, so müsten die Dinge in der Welt **sich selbst hervor gebracht haben**, oder es müste **aus nichts etwas worden seyn**. Da nun aber **aus nichts etwas werden**, so viel heiset, als: **nichts seyn, und doch** etwas hervorbringen, das ist, **etwas seyn**, imgleichen **sich selbst hervorbringen**, nichts anders bedeuten kan, als: **gewesen seyn, ehe man gewesen ist**, beydes aber sich wiederspricht, so bleibet es eine unumstößliche Wahrheit. W. z. E.

Zusatz.

§. 25. Da also alles in der Welt seinen zureichenden Grund hat, so muß auch alles in der Musik und dem General-Baß seinen zureichenden Grund haben. Es müssen nemlich Ursachen vorhanden seyn, warum man so und nicht anders spielet. §. 23.

Der 1. Heische Satz.

§. 26. Wir können uns von den Dingen, so in unsere Sinnen fallen, deutliche Begriffe machen, Erklärungen davon geben, Grund- und Lehrsätze daraus ziehen, selbige beweisen, und die Wahrheiten, so aus einer Sache herfliesen, so mit einander verbinden, wie sie aus einander folgen.

Zusatz.

§. 27. Da also die Tone auch in die Sinnen fallen,

fallen, so muß es auch möglich seyn, daß wir uns deutliche Begriffe von ihnen machen, Erklärungen davon geben, Grund- und Lehrsätze daraus ziehen, selbige beweisen, und die Wahrheiten, die aus den Tonen herfliesen, so mit einander verbinden können, wie sie aus einander folgen. §. 26.

Anmerkung.

§. 28. Da solches bishero noch nicht geschehen, so erhellet die Nothwendigkeit eines musikalischen Systems, und der Nutzen, welcher aus der Verbesserung der musikalischen Wissenschafften entstehen muß. Wie weit wir aber durch diese Schrifft und die darzu gehörige Maschine, ein Licht im General-Baß angezündet haben, überlassen wir dem Nachdenken unserer gerechten Leser.

Der 2. Heische Satz.

§. 29. Wenn man die Umstände, in welchen sich ein Ding befindet, vollkommen weis, das ist, wenn man auch von den Merkmahlen, woraus eine Sache bestehet, deutliche Begriffe hat, so kan man sich solcher zu seiner Absicht besser bedienen, als wenn man die Umstände, in welchen sich eine Sache befindet, nicht weis.

Zusatz.

§. 30. Wenn man also die Umstände, in welchen sich die Tone befinden, vollkommen weis, oder von den Merkmahlen der Tone deutliche Begriffe hat, so kan man sich solches zu seiner Absicht besser bedienen, als wenn man die Umstände, in welchen sich die Tone befinden, nicht weis, oder wenn man keine

deutliche Begriffe von den Merkmahlen derselben hat. §. 29.

Die 13. Erklärung.

§. 31. Wenn man von den Merkmahlen einer Sache deutliche Begriffe zu überkommen sich bemühet, und aus der Betrachtung selbiger nützliche Wahrheiten schlieset, und sie beweiset, so heiset solches die Theorie einer Sache.

Die 14 Erklärung.

§. 32. Wenn man die theoretischen Wahrheiten würcklich hervorbringet, so heiset solches die Ausübung oder die Praxis.

Der 1. Lehrsatz.

§. 33. Die Natur des General-Basses erfordert eine theoretisch-practische Wissenschafft.

Beweis.

Nichts geschiehet im General-Baß von ohngefehr. §. 23. 25. Man muß also nicht nur die Regeln wissen, daß um dieser und jener Ursache willen so und nicht anders zu spielen ist, damit man nicht fehlet, §. 5. und selbige mit Verstand begriffen haben, und beweisen können, damit man gewiß ist, welches die theoretische Wissenschafft ist, (§. 31.) sondern man soll sie auch so gleich ausüben können, (§. 1.) welches die practische Wissenschafft ist. §. 32.

Also

Also erfordert die Natur des General-Basses eine theoretisch-practische Wissenschafft. W. z. E.

Zusatz.

§. 34. Wer also den General-Baß gründlich und nicht nur nach auswendig gelernten Regeln ohne Verstand lernen, sondern mit Gewißheit ausüben will, der muß sich erst in der Theorie üben, das ist, die Wahrheiten des General-Basses zuvor mit Verstande begreifen. §. 29. 30.

Der 3. Heische Satz.

§. 35. Es giebt verschiedene Tone in der Natur, welche wir vernehmen können.

Die 1. Erfahrung.

§. 36. Man kan die Tone, wie wir sie vernehmen, ausmessen.

Anmerkung.

§. 37. Wenn man nemlich zwey gleiche Seyten, so wohl der Dicke als Länge nach, auf einen hohlen Körper gleich stark aufziehet, so daß eine Seyte eben so lang als die andere ist, und sie anschläget, so werden sie einerley Tone von sich geben. Je mehr man aber mit einem untergesetzten Steg die eine davon verkürzet, ie ein höherer Ton wird sich hören lassen, und wir werden wahrnehmen, daß die Tone sich wie die Längen der Seyten verhalten, und daß solches in allen Fällen untrüglich eintrifft, und also die Tone können ausgemessen werden.

Die

Die 2. Erfahrung.

§. 38. Eine längere Seyte erzeuget allzeit einen tiefern Ton als eine kürzere von gleicher Dicke, und eine kürzere Seyte erzeuget allzeit einen höhern Ton, als eine längere von gleicher Dicke. Imgleichen bringt eine dickere Seyte allzeit einen tiefern Ton hervor, als eine dünnere von gleicher Länge, und eine dünnere Seyte bringt allzeit einen höhern Ton hervor als eine dickere von gleicher Länge.

Die 3. Erfahrung.

§. 39. Wenn man eine Seyte von Metall oder Gedärmen aufziehet, und selbige anschläget, so wird man sehen, daß sie zittert, und so lange sie zittert, wird sie einen Ton von sich geben, wenn sie aber aufhöret zu zittern, so wird man auch nichts mehr hören.

Die 15. Erklärung.

§. 40. Ein Ton entstehet von einer zitternden Bewegung der Lufft von gleicher Ausdehnung.

Zusatz.

§. 41. Der Ton also, der in der Musik statt findet, ist von dem Laut oder Klang, so nicht vernehmlich und nicht von gleicher Ausdehnung ist, das ist, nicht immer einerley Gröse behält, und nur ein Geräusche macht, wovon die Sinnen die verschiedenen Grösen nicht vernehmen können, und dahero als verwirrt empfinden, unterschieden, welchen Unterscheid unter einem Laut oder Klang, und Ton die Alten schon gemachet.

Anmerkung.

§. 42. Die zitternde Bewegung der Lufft, die den Ton hervorbringt, vernehmen wir, wenn die Lufft, oder ein anderer Körper, einen klingenden Körper, das ist, einen solchen, der besonders hierzu geschickt gemachet worden, die zitternden Bewegungen anzunehmen und fortzupflanzen, dergestalt beweget und zitternd macht, daß dessen elastische Theile eben diese zitternde Bewegung der Lufft, so um den klingenden Körper herum anlieget, mittheilet, und also die auf solche Art bewegte Lufft zum Theil vermittelst des äusern Ohrs gesammlet, in den Ohrengang gebracht, das Tympanum vom Hämmerlein beweget, und diese Bewegung vermittelst der Beinlein durch die Fensterlein zum Labyrinth und dessen innere Lufft an die daselbst ausgespannte nervöse Haut, und endlich durch die nervösen Fäserlein zum Gehirn fortgepflanzet, und im Gemüth die Empfindung gemachet wird, welche wir Ton nennen.

Zusatz.

§. 43. Wo also keine Lufft ist, da kan auch kein Ton gezeuget werden, und wenn die Theilchen eines Körpers so beschaffen, daß sie nicht können durch die Bewegung eines andern Körpers zitternd gemachet werden, so können sie auch solche der Lufft nicht mittheilen, und also keinen Ton von sich geben, und ie weniger die Körper die zitternde Bewegung annehmen und fortpflanzen, ie weniger sind sie klingende Körper.

Anmerkung.

§. 44. Die Fortpflanzung der zitternden Bewegung in der Lufft kan man sich also vorstellen. Wenn man einen Stein ins Wasser wirft, so entspringen aus dem Ort, wo der Stein ins Wasser gefallen, verschiedene Cirkel, welche sich immer weiter ausbreiten und endlich verlieren. Auf eben diese Art entstehen da, wo ein Körper einen klingenden Körper zitternd macht, unzählige Cirkel, welche sich in der Lufft immer weiter ausbreiten und endlich verlieren. Da nun, wo die Cirkel sich schon verlohren, oder nicht hinkommen können, kan man auch von dieser zitternden Bewegung nichts mehr vernehmen.

Der 2. Grundsatz.

§. 45. **Die Tone sind von verschiedener Gröse, und die Seyte eines tiefern Tons ist gröser als die Seyte eines höhern Tones.**

Anmerkung.

§. 46. Wenn man auf dem Monochord selbst Erfahrungen anstellet, so kan man solches nicht nur hören, sondern auch sehen.

Die 4. Erfahrung.

§. 47. Die zitternde Bewegung oder Vibration eines tiefern Tons ist langsamer, als die Vibration eines höhern Tons, und die zitternde Bewegung eines höhern Tons ist geschwinder als die Vibration eines tiefern Tons.

Zusatz.

§. 48. Aus dem Unterscheid der Seyten entstehet also der Unterscheid der zitternden Bewegungen, und müssen sich derohalben die Grösen der zitternden Bewegungen, welche das Ohr vernimmet, eben so unter einander verhalten, als sich die Seyten unter einander verhalten.

Der 2. Lehrsatz.

§. 49. **Tone von verschiedener Gröse, werden auch auf eine verschiedene Art empfunden.**

Beweis.

Tone von verschiedener Gröse haben auch verschiedene zitternde Bewegungen oder Vibrationen. §. 47. Da nun alle Tone aus zitternden Bewegungen der Lufft von gleicher Ausdehnung entstehen, §. 40. und vermittelst des Ohrs nach Beschaffenheit ihrer Gröse vernommen werden, §. 48. verschiedene Vibrationen aber unmöglich einerley Empfindung verursachen können, so folget, daß Tone von verschiedener Gröse, auch auf verschiedene Art empfunden werden. W. z. E.

Die 5. Erfahrung.

§. 50. Zwey gleich grose Seyten geben einerley Klang von sich, wenn sie gleich stark angespannet sind, so daß das Gehöre keinen Unterscheid merket. So bald aber eine Seyte davon verkürzet wird, so gleich bemerket auch das Ohr den Unterscheid, und wir wissen, daß wir nicht mehr einerley Tone empfinden.

Der

Der 1. Zusatz.

§. 51. Die Verschiedenheit der Tone und derselben Eigenschafften entspringen also aus den verschiedenen Grösen, welche alle gewisse Verhältnisse gegen einander haben müssen, die man mit Zahlen ausdrücken kan. §. 36. 37.

Der 2. Zusatz.

§. 52. Da in der Natur verschiedene Tone sind, welche eine gewisse Verhältnis gegen einander haben §. 51. ein ieder Ton aber aus einer zitternden Bewegung der Lufft entstehet, §. 40. so müssen auch die zitternden Bewegungen der Lufft verschieden seyn, und eine gewisse Verhältnis gegen einander haben, und das Verhältnis zweyer Seyten gegen einander muß ähnlich seyn dem Verhältnis der zwey Vibrationen so von selbigen Seyten herkommen.

Der 3. Zusatz.

§. 53. Da einerley und verschiedene zitternde Bewegungen auch allzeit einerley und verschiedene Empfindungen im Gehöre verursachen, so folget, daß auch die Empfindungen im Gehöre eine gewisse Verhältnis haben, und die Verhältnis, so die Vibrationen unter einander haben, muß ähnlich seyn dem Verhältnis so die Empfindungen im Gehöre unter einander haben, so von selbigen Vibrationen herkommen.

Der 4. Zusatz.

§. 54. Da also die Verhältnisse der Seyten den Verhältnissen der Vibrationen oder zitternden Bewegungen

wegungen ähnlich sind, und die Verhältnisse der Vibrationen den Verhältnissen der Empfindungen im Gehöre gleichfalls ähnlich sind, so müssen auch die Verhältnisse der Empfindungen im Gehöre den Verhältnissen der Seyten ähnlich seyn.

Der 5. Zusatz.

§. 55. Wenn also ein Ton, der sich gegen einen andern wie 2 zu 1 verhält C, c 50 mahl zittert, so muß der andere Ton, der noch einmahl so hoch ist, 100 mahl zittern, §. 47. 52. oder wenn c, zu e die Terz, so sich wie 5 zu 4 verhält, 40 mahl zittert, so muß e 50 mahl zittern, und die Empfindung so die Vibration vom c im Gehöre macht, muß sich zu der Empfindung, so die Vibration von C machet, wie 2 zu 1 verhalten, und eben so muß die Empfindung der zitternden Bewegung von c, sich zu der Empfindung der zitternden Bewegung von e wie 4 zu 5 verhalten. §. 53. Hieraus kan man auch sehen und begreifen, wie es komt, daß man den Ton von einer sehr grosen Orgel-Pfeifen, z. E. von 32 Fuß, imgleichen die Tone von gar zu feinen Pfeifen nicht deutlich mehr vernehmen kan, weil nemlich die zitternden Bewegungen der allzu tiefen Tone, gar zu langsam, und die zitternden Bewegungen der allzu hohen Tone gar zu geschwinde sind, so daß in beyden Fällen keine deutliche Verhältnis zwischen dem Gehöre und den zitternden Bewegungen mehr vorhanden ist, indem sie gar zu weit von einander entfernet, und also nicht deutlich mehr können vernommen werden.

Der 6. Zusatz.

§. 56. Alle allzu hohe und alle allzu tiefe Töne sind also in der Musik nicht wohl zu gebrauchen. Der Anfang aber der allzu hohen und allzu tiefen Töne ist da, wo die Töne anfangen undeutlich zu werden.

Die 6. Erfahrung.

§. 57. Wenn wir genau Acht geben auf das so uns in der Musik gefället, und fleisig nach der Beschaffenheit forschen, so die Töne, an welchen unser Gehör einen besondern Gefallen findet, haben, so werden wir allzeit finden, daß solches der harmonische Dreyklang ist, und wenn wir alle Arten der harmonischen Dreyklänge ausrechnen, und ausmessen, so finden wir allzeit untrüglich, daß die Verhältnis derselben in den 6 ersten Stuffen der arithmetischen Fortschreitung nemlich 1. 2. 3. 4. 5. 6. oder ihnen ähnlichen Zahlen, stecken.

Zusatz.

§. 58. Da nichts so schön in unsere Sinnen fället, als die Verhältnisse der 6 ersten Stuffen der arithmetischen Fortschreitung, und keine Töne uns mehr gefallen, als diese, welche das Verhältnis 1 zu 2, 2 zu 3, 3 zu 4, 4 zu 5, 5 zu 6, 1 zu 3, 1 zu 4, 1 zu 5, 1 zu 6, 2 zu 5, und 3 zu 5 haben, so folget, daß die Verhältnisse der 6 ersten arithmetischen Stuffen die besten Verhältnisse sind, so die Dinge in der Welt gegen einander haben können,

und

und die Töne die vollkommensten heisen können, welche diese Verhältnisse haben.

Anmerkung.

§. 59. Wir mögen in der Welt hinsehen wo wir wollen, so werden wir allzeit an den Körpern, so uns gefallen, und die wir schöne nennen, finden, daß solches, wenn sie anders würklich schön sind, aus einer guten Proportion herrühret. Bemühen wir uns solche zu erfahren und auszurechnen, wenn solches die Beschaffenheit der Körper nicht verbietet, so werden wir auch finden, daß die Proportion in den 6 ersten Stuffen der arithmetischen Fortschreitung stecket, als welche sieben hundert und zwanzig mahl kan verändert werden. Wer schöne Gebäude, und an selbigen die Fenster und Thüren, imgleichen schöne Menschen, Lustgärten, und so fort, mit Verstand betrachten will, kan die Wahrheit selbsten finden. So fället ein Qvadrat, ein Parallelogrammum, ein rechtwinklichter Dreyangel allemahl besser in die Sinnen, und wir empfinden mehr Vergnügen bey Anschauung derselben, als wenn wir ein Trapezium, oder ungleichseitigen Dreyangel ansehen. Es fraget sich also, ob nicht alle Vollkommenheit der Körper aus den guten Verhältnissen entspringet, und ob nicht die guten Verhältnisse die 6 ersten Stuffen der arithmetischen Progression sind? An beyden lässet uns die Musik nicht zweifeln. Doch dieses gehöret mehr in die Weltweisheit als in die Musik. Genug daß unwiedersprechlich der harmonische Dreyklang allein das ist, was uns in

der Musik vergnüget, und daß dieselben Verhältnisse allzeit in den 6 ersten Stuffen der arithmetischen Progression stecken.

Die 7. Erfahrung.

§. 60. Hingegen empfinden wir bey den Tonen, die keine Verhältnis aus den 6 ersten Stuffen der arithmetischen Progression haben, sondern von selbigen entfernet sind, als 25 zu 24, 16 zu 15, 10 zu 9, 9 zu 8, 45 zu 32, 64 zu 45, 9 zu 5, 15 zu 8, in uns ein Mißvergnügen und gewisse Unruhe, und ie weiter solche Verhältnisse von den guten Verhältnissen abweichen, ie unleidlicher sind sie uns, und ie näher sie selbigen kommen, ie leidlicher sind sie uns.

Zusatz.

§. 61. Es folget also unumstößlich, daß so wohl das Vergnügen als Misvergnügen und die übrigen Leidenschaften, so die Musik in uns zu erwecken fähig ist, aus den verschiedenen Verhältnissen der Tone entspringen.

Der 4. Heische Satz.

§. 62. Alle Wissenschaften haben einen gewissen Endzweck worauf sie abzielen, und der Endzweck der Musik ist, daß sie die Gemüths-Neigungen der Menschen bald erregen bald stillen solle.

Zusatz.

§. 63. Da also eine iede Composition deswegen verfertiget werden soll, daß sie die Leidenschaften der Menschen errege oder stille, solche Erregung der Leidenschaften aber aus den verschiedenen Verhältnissen der Tone entspringet, §. 57. §. 60. §. 61. so muß ein Componist nothwendig eine Wissenschaft so wohl von den Gemüths-Neigungen die er erregen oder stillen solle, als auch von den Verhältnissen, wodurch solches geschiehet, besitzen. Da aber solche Wissenschaften sich bey keinem Menschen von selbsten äusern, sondern die Lehre von den Leidenschaften erst in der Weltweisheit, und die Lehre von den Grösen und den Verhältnissen in der Mathematik gelernet wird, so folget wieder Sonnenklar, daß die Weltweisheit und Mathematik ganz besondern Nutzen in der Musik habe, und vornehmlich einem Componisten grosen Vortheil bringe.

Anmerkung.

§. 64. Es ist bekannt, daß schon von langen Zeiten her, die practischen Musikverständigen mit grosem Eifer ungegründet wieder den Nutzen der Mathematik in der Musik gestritten, und ohngeacht vorhergehendes solches unumstößlich beweiset, so will ich es nur noch mit einem Beyspiel erläutern: Nicht wahr, ein Mathematikus muß seinen Cirkel, die Dreyangel, die Qvadrate, und übrigen Grösen, womit er beständig umgehet, kennen? Nicht wahr, er muß auch wissen, worauf die ganze Mathematik abzielet, nemlich auf die Erkenntnis der Natur?

Was hält der Herr aber von einem Mathematikus, der die Eigenschaften der Grösen nicht kennet, und nichts davon zu sagen weis, und der auch nicht verstehet warum die Mathematik ausgeübet wird, und keine Erkenntnis der Natur hat? Und was ist von einem Musikus zu glauben, der die Eigenschaften der Tone und derselben Verhältnisse nicht kennet, und nichts davon zu sagen weis, und der auch nicht verstehet warum die Musik ausgeübet wird, und keine Erkenntnis der Leidenschaften hat? Beyde werden den Nahmen, so sie führen, auch in der That verdienen, wenn sie beständig ihr Absehen auf den Endzweck ihrer Wissenschaft richten, und solchen zu erhalten sich die tauglichsten Mittel anschaffen, worzu ein Musikus die Weltweisheit und Mathematik unumgänglich nöthig hat. Nun fraget sich, wie denn eigentlich die Mathematik mit Nutzen in der Musik zu gebrauchen sey? Ueberhaupt haben wir den Nutzen schon gezeiget. §. 63. Ins besondere muß also verfahren werden: Wir müssen mit gnugsamer Behutsamkeit und Verstand auf unsere eigene Empfindungen, die wir bey Anhörung der Musiken haben, Achtung geben, und diejenigen Stellen, von welchen wir besonders gerühret worden, auf das genaueste untersuchen, und nachforschen, wo der Grund stecket, daß wir also gerühret worden. Da nun die Eigenschaften der Tone aus ihren verschiedenen Verhältnissen entspringen, §. 57. §. 60. §. 61. so muß man selbige Tone auf das genaueste ausrechnen und ihre Verhältnisse bestimmen, und daraus Regeln ziehen. Wo dieses von ver-

verschiedenen mit gehöriger Vorsichtigkeit und Vernunft geschiehet, und also die musikalischen Wahrheiten richtig heraus gebracht werden, so kan man sich der Tone alsdenn in allen Fällen die Leidenschaften der Menschen zu erregen oder zu stillen untrüglich bedienen. Freylich wird es im Anfange, da aller Anfang schwehr ist, auch schwehr hergehen, allein wenn man in den besondern Wahrheiten der Musik sicher seyn will, und nicht nur bey den allgemeinen stehen bleiben, so ist kein anderer Weg möglich, wie ein ieder aus der Natur der Musik selbsten siehet. Es ist ja warlich die Musik kein Traum, sondern es soll in selbiger auch alles mit Vernunft und Gewisheit geschehen. Da wir nun in allen Dingen durch Erkenntnis der Gründe ein groses Licht bekommen, warum hat man sich denn in der Musik allein nicht darum bekümmert?

Die 16. Erklärung.

§. 65. Ein Intervallum, oder Zwischenstand, entstehet, wenn sich ein Ton aus seiner Stelle beweget, und also einen gewissen Raum beschreibet, und heiset ein ieder Raum zwischen zwey Tonen ein Intervallum.

Zusatz.

§. 66. Zu einem ieden Intervall werden also zwey Tone erfordert, davon der eine höher ist als der andere, und sind dergleichen Intervallen unendlich viel in der Natur.

Die 17 Erklärung.

§. 67. Die Intervallen welche das Gehör, als angenehm empfindet, heiset man übereinstimmende oder consonirende Intervallen, die Intervallen aber welche das Gehör als unangenehm empfindet, heiset man nicht übereinstimmende oder dissonirende Intervallen.

Der 5. Heische Satz.

§. 68. Alle Dinge, auch die vollkommensten, erwecken in uns einen Ekel, wenn sie uns beständig ohne Veränderung immerfort in die Sinnen fallen, es werden aber die Gemüther der Menschen bey der Lust erhalten, wenn allerhand Veränderungen darzwischen kommen.

Anmerkung.

§. 69. Eben so ist es auch in der Musik. Wenn man nichts als den harmonischen Dreyklang beständig höret, so bekommt man bald einen Ekel, wenn aber allerhand Veränderungen, ob gleich von unvollkommenern Intervallen darzwischen kommen, so ist uns der harmonische Dreyklang desto angenehmer.

Der 3. Grundsatz.

§. 70. Es sind die nicht übereinstimmenden Intervallen, der Veränderung wegen und um die übereinstimmenden desto angenehmer zu

machen, so nöthig bey einer Musik, als die übereinstimmenden Intervallen.

Der 1. willkührliche Satz.

§. 71. Man bemerke die Tone so wohl als die Intervalle mit gewissen Nahmen, und wenn man eine Aehnlichkeit gegen die Tone, die man schon bemerket, findet, so fange man wieder an solche mit den vorigen Nahmen zu bemerken.

Der 2. willkührliche Satz.

§. 72. Man heise den untersten Ton auf gewöhnlichen Clavieren C, den folgenden D, E, F, G, A, H, c, und theile die Tone so ein, daß sich der achte Ton in der Höhe allzeit zum achten Ton unten wie 1 zu 2 verhält.

Die 18. Erklärung.

§. 73. Das Intervall, da sich die Tone wie 2 zu 1 verhalten, als C, c, heisset Octave (Octaua) und ist das vollkommenste Intervall.

Anmerkung.

§. 74. Der Nahme Octave dieses Intervalls, kommt von der Zahl 8 her, welche man zehlen kan, wenn man von einem Ton der Octave bis zu den andern Ton der Octave zehlet, und daher kommen auch die übrigen Nahmen der Intervallen.

Die 19. Erklärung.

§. 75. Das Intervall, da sich die Töne wie 3 zu 2 verhalten, als C, G, oder E, H, heiset Qvinte (Qvinta.)

Die 20. Erklärung.

§. 76. Die Intervalle, da sich die Töne wie 5 zu 4, und wie 6 zu 5 verhalten, heisen Terzen, (Tertiæ) und zwar 5 zu 4, als C, E, die grose Terz, (Tertia maior) und 6 zu 5, als E, G, die kleine Terz, (Tertia minor.)

Die 21. Erklärung.

§. 77. Aus diesen drey Intervallen, der Octave, der Qvinte, und der Terz, bestehet der harmonische Dreyklang, und spricht man, wenn es die grose Terz ist, der harte, wenn es die kleine Terz ist, der weiche harmonische Dreyklang.

Anmerkung.

§. 78. Der harmonische Dreyklang ist gar verschieden, als wovon man das so gründlich als nützlich geschriebene Buch des seel. **Kuhnau**, ehemahligen Musik-Direckters allhier, welches wir nächstens mit unsern Anmerkungen heraus geben werden, nachlesen kan. Wir haben hier, als da wir alles mehr practisch durchgehen, keinen andern Unterscheid zu wissen nöthig, als den, der unter dem harmonischen Dreyklang der Alten und der Neuern ist. Der

Alten

Alten harmonischer Dreyklang war c, c̄, ḡ und c, g, c̄. Der Neuern harmonischer Dreyklang aber bestehet allzeit aus einer Octave, Qvinte, und Terz, nur daß diese Intervalle bald oben, bald in der Mitten, bald unten, bald weit, bald genau beysammen stehen, wovon gleich unten eine Aufgabe folgen wird.

Die 22. Erklärung.

§. 79. Zwey Tone, welche sich wie 4 zu 3 verhalten, heisen eine Qvarte, als G, c, oder D, G.

Die 23. Erklärung.

§. 80. Zwey Tone, welche sich wie 8 zu 5 verhalten, als E, c, heisen eine kleine Sexte.

Die 24 Erklärung.

§. 81. Tone, welche sich wie 5 zu 3 verhalten, heisen eine grose Sexte, als C, A.

Die 25. Erklärung.

§. 82. Wenn zwey Tone sich wie 15 zu 8 verhalten, so heiset solches Intervall eine grose Septime, als C, H.

Die 26. Erklärung.

§. 83. Wenn sich zwey Tone wie 10 zu 9 verhalten, so heiset solches Intervall ein kleiner ganzer Ton, als C, D, oder eine Secunde.

Die 27. Erklärung.

§. 84. Wenn sich zwey Tone wie 9 zu 8 verhalten, so heiset solches Intervall ein groser ganzer Ton, als D, E, oder eine Secunde.

Die 28. Erklärung.

§. 85. Wenn sich zwey Tone wie 16 zu 15 verhalten, als E, F, oder H, c, so heiset solches Intervall ein groser halber Ton, oder kleine Secunde.

Die 29. Erklärung.

§. 86. Die Reihe der Tone von C zu c heiset eine Musik-Leiter (Scala musica) als C, D, E, F, G, A, H, c, und zwar, weil die grose Terz C, E, darinnen ist, eine harte, (dura.) Ist aber die kleine Terz darin, c, Dis, so heiset es eine weiche Musik-Leiter, (Scala mollis.)

Zusatz.

§. 87. Eine iede Musik-Leiter wird also nach ihren verschiedenen Stuffen, die sie im auf- und absteigen beobachtet, beurtheilet. Zwischen der Octave C, c, ist allzeit die Qvinte und die Terz gelegen, und sind allzeit die Haupt-Tone der Musik-Leiter, die andern Tone aber, als hier D, F, A, H, sind nur Stuffen, durch welche man zu den Haupt-Tonen in der Musik-Leiter gehet.

Der 3. willkührliche Satz.

§. 88. Um den harmonischen Dreyklang mehr verändern zu können, nehme man zwischen den ganzen Tonen noch halbe Tone an.

Anmerkung.

§. 89. So ist zwischen C und D noch ein halber Ton gekommen, welcher den Nahmen von dem vorhergehenden Ton erhalten, und Cis heiset, dessen Verhältnis zu C, wie 24 zu 25 ist, und so ist Dis entstanden, so auf dem Clavier über D lieget, Fis über F, Gis über G, As oder B über A, und sind solche fünf so genannte halbe Tone, nicht an und vor sich halbe Tone, sondern in Ansehung ihrer Verhältnis, so sie mit den nächst anliegenden Tonen haben, denn sie können auch ganze Tone ausmachen. Z. E. Cis zu Dis ist ein ganzer Ton. Man siehet also, daß man die Tone mit den Nahmen der Buchstaben bemerket, nemlich A, B, C, D, E, F, G, H. Daß aber die Buchstaben nicht nach ihrer Ordnung auf dem Clavier in Bemerkung der Tone sind angebracht worden, kommet daher: Die Alten vor etlichen Jahrhunderten fiengen nicht wie wir, bey C an zu zehlen, sondern bey A, und giengen also ordentlich fort, bis G, als A, B, C, D, E, F, G, da sie aber oben noch nicht die so genannten halben Tone hatten, ist leicht zu erachten, daß B bey ihnen so viel bedeutet als bey uns dermahlen H. Da man nun nach der Zeit von C zu zehlen angefangen, auch zwischen den ganzen Tonen auf den Clavieren die halben Tone angebracht wurden, und also auch

zwischen

zwischen A und dem dermahligen H ein so genannter halber Ton kam, hat man den neuern halben Ton mit einem runden B, und das ehemahlige B mit einem viereckichten B, also ♮ bezeichnet, woraus die Neuern ein H gemachet. Da nun diese Gewohnheit, meines Wissens in ganz Europa eingeführet ist, muß selbige auch beybehalten werden.

Der 4. Grundsatz.

§. 90. Durch die so genannten halben Tone sind verschiedene dissonirende Intervallen entstanden, als die kleine Secunde c, Cis = 25 : 24, die grose Qvarte c : fis = 45 : 32. die falsche Qvinte E, B = 64 : 45. und die kleine Septime c : b = 9 : 5.

Zusatz.

§. 91. Wenn man also von halben Tonen zu halben Tonen gehet, so trifft man zwölf von einander unterschiedene halbe Tone zwischen C und c an, welche in ihrer Ordnung auf dem Clavier also heisen, und geschrieben werden: C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, B, H, c.

Die 1. Anmerkung.

§. 92. Wer die Tone dieser Octave und derselben Intervallen kennet, der kennet auch die Tone der übrigen 3 Octaven, u. derselben Intervallen, mithin das ganze Griffbret vom Clavier. Die andere Octave so nach **der untersten** oder **groben Octave** folget, und insgemein die **ungestrichene** Octave heiset, wird also mit Buchstaben geschrieben c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h, c̄. Die folgende Octave,

als die **eingestrichene**, wird also geschrieben:
c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h, c. Die nun folgende **zweygestrichene** Octave ist c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h, c. So viel Tasten findet man insgemein auf den Clavieren, heute zu Tage aber findet man auch über dem höchsten c und unter dem tiefsten C noch Tasten, und heiset jene die **dreygestrichene**, diese die **Contra-Octave.**

Die 2. Anmerkung.

§. 93. Da eine Octave auf dem Clavier wie die andere eingetheilet ist, so haben auch die Tone in einer ieden Octave einerley Verhältnis unter einander Nemlich C : Cis = 25 : 24. §. 20. Eben so ist auch c : cis = 25 : 24 und c : cis = 25 : 24. C : D = 10 : 9. c : d = 10 : 9. D : Dis = 16 : 15. d : dis = 16 : 15. D : E = 9 : 8. d : e = 9 : 8. C : Dis = 6 : 5. c : dis = 6 : 5. C : E = 5 : 4. c : e = 5 : 4. C : F = 4 : 3. c : f = 4 : 3. C : Fis = 45 : 32. c : fis = 45 : 32. E : B = 64 : 45. e : b = 64 : 45. C : G = 3 : 2. c : g = 3 : 2. E : c = 8 : 5. e : c = 8 : 5. C : A = 5 : 3. c : a = 5 : 3. C : B = 9 : 5. c : b = 9 : 5. C : H = 15 : 8. c : h = 15 : 8. C : c = 2 : 1. c : c = 2 : 1.

Die 3. Anmerkung.

§. 94. Die Intervallen behalten auch in allen Octaven einerley Nahmen. Z. E. C, c, ist eine Octave, c, c, ist auch eine Octave, so auch c, c.

C, E,

C, E ist eine Terz, c, e ist auch eine Terz, u. s. f. C, G ist eine Qvinte, c, g ist auch eine Qvinte, u. s. w. Ja man behält auch die Nahmen der Intervallen bey, ob sie gleich ihre Verhältnisse verändern, wenn nur einerley Nahmen der Tone sind, z. B. C, c, ist eine Octave, deren Verhältnis ist 2 : 1, C, c, und C, c, heiset man auch Octaven, ob gleich C : c = 8 : 1. und C : c = 4 : 1. C, E, heiset eine Terz, deren Verhältnis 5 : 4. C, e = 5 : 2, und C : e = 5 : 1 heisen auch Terzen. C : G = 3 : 2 ist eine Qvinte. C : g = 3 : 1, und C : g = 6 : 1 heisen auch Qvinten, und so durchgehends.

Die 4. Anmerkung.

§. 95. So kan man die Intervallen von einem ieden Ton, den man zum Grunde leget, abzehlen. Z. B. zwischen F und f ist F, Fis die kleine Secunde, F, G die grose Secunde, F, Gis die kleine Terz, F, A die grose Terz, F, B die Qvarte, F, H die grose Qvarte, F, c, die Qvinte, A, dis die falsche Qvinte, F, cis die kleine Sexte, F, d, die grose Sexte, F, dis die kleine Septime, F, e, die grose Septime, F, f die Octave.

Der 5. Grundsatz.

§. 96. Eine iede Musik-Leiter, sie mag hart oder weich seyn, bestehet aus 5 ganzen und 2 halben Tonen, und wird auch eine Tonart genennet.

Die 1. Anmerkung.

§. 97. Man kan eine iede Musik-Leiter in eine Qvinte und in eine Qvarte eintheilen. Z. B. Die Leiter C, D, E, F, G, A, H, c, kan ich eintheilen in die Qvinte C, D, E, F, G, und die Qvarte G, A, H, c, da allzeit in der Qvinte der eine halbe Ton enthalten, und in der Qvarte iederzeit der andere halbe Ton. Hier ist der halbe Ton in der dritten Stuffe, E, F, in der Qvinte, und in der Qvarte ist er gleichfalls in der dritten und letzten Stuffe enthalten, welche 2 halbe Tone an verschiedenen Orten in der Qvinte und Qvarte stehen können. So stehet in der weichen Musik-Leiter C, D, Dis, F, G, A, H, c, der halbe Ton in der Qvinte C, D, Dis, F, G, in der andern Stuffe, und in der Qvarte in der letzten Stuffe.

Die 2. Anmerkung.

§. 98. Wenn man also die Musik-Leiter nennen soll, woraus ein musikalisches Stück gehet, so darf man nur auf die zwey äusersten Tone der Musik-Leiter sehen, z. B. wenn die Haupt-Musik-Leiter eines musikalischen Stückes ist A, H, C, d, e, f, g, a, so sagt man das Stück gehet aus dem A, und zwar weil die kleine Terz vorkommet A, c, aus dem A moll, oder weichem A, gehet aber ein Stück aus G, A, H, c, d, e, fis, g, als da die grose Terz G, H, vorkommet, so sagt man, das Stück gehet aus dem G dur, oder hartem G.

Die 30. Erklärung.

§. 99. Die Alten nennten die Tonart, oder

Musik-Leiter, welche in der Qvinte den halben Ton in der dritten Stuffe, und in der Qvarte, auch in der dritten Stuffe hatte, die **Jonische Tonart** (modus Jonicus) als c, d. d, e. e, f. f, g. die Qvinte, g, a. a, h. h, c̄. die Qvarte.

Anmerkung.

§. 100. Die Nahmen, Jonische, Dorische Tonart, modus Jonicus, modus Dorius, kommen von den Völkern her, welche diese Tonarten am meisten sollen gebrauchet haben.

Die 31. Erklärung.

§. 101. Die Alten nennten die Tonart, welche in der Qvinte den halben Ton in der andern Stuffe, und in der Qvarte den halben Ton gleichfalls in der andern Stuffe hatte, die **Dorische** (modus Dorius) als D, E. E, F. F, G. G, A. die Qvinte. A, H. H, c. c, d. die Qvarte.

Die 32. Erklärung.

§. 102. Die Alten nennten die Tonart, welche in der Qvinte den halben Ton in der ersten Stuffe, und in der Qvarte den halben Ton gleichfalls in der ersten Stuffe hatte, die **Phrygische** (modus Phrygius) als E, F. F, G. G, A. A, H. die Qvinte. H, c. c, d. d, e. die Qvarte.

Die 33. Erklärung.

§. 103. Die Alten nennten die Tonart, welche in der Qvinte den halben Ton in der vierten Stuffe, und in der Qvarte den halben Ton in der dritten Stuffe hatte, die Lydische (modus Lydius) als F, G. G, A. A, H. H, c. die Qvinte. c, d. d, e. e, f. die Qvarte.

Die 34. Erklärung.

§. 104. Die Alten nennten die Tonart, welche in der Qvinte den halben Ton, in der dritten Stuffe, und in der Qvarte den halben Ton in der andern Stuffe hatte, die Mixolydische, (modus Mixolydius) als G, A. A, H. H, c. c, d. die Qvinte. d, e. e, f. f, g. die Qvarte.

Die 35. Erklärung.

§. 105. Die Alten nennten die Tonart, welche in der Qvinte den halben Ton in der andern Stuffe, und in der Qvarte den halben Ton in der ersten Stuffe hatte, die Aeolische, (modus Aeolius) als A, H. H, c. c, d. d, e. die Qvinte. e, f. f, g. g, a. die Qvarte.

Die 36. Erklärung.

§. 106. Diese Musik-Leitern, als die Jonische, C, D, E, F, G, A, H, c, die Dorische,

D, E, F, G, A, H, c, d, die Phrygische, E, F, G, A, H, c, d, e, die Lydische, F, G, A, H, c, d, e, f, die Mixolydische, G, A, H, c, d, e, f, g, die Aeolische, A, H, c, d, e, f, g, a, hiesen bey ihnen **ordentliche Tonarten**, (modi regulares) wurden aber von einem andern Ton an, als z. E. von f, die Stuffen nach einer gewissen Tonart abgezehlet, z. B. F, G, Gis, B, c, cis, dis, f, so hiese solche eine **erdichtete Aeolische Tonart**, (modus aeolius fictus) weil sie den halben Ton in der Qvinte in der andern Stuffe, und in der Qvarte den halben Ton in der ersten Stuffe hat, als welches die Aeolische Tonart ist. So ist auch G, A, B, c, d, dis, f, g, eine erdichtete Aeolische Tonart, und C, D, Dis, F, G, A, B, c, eine erdichtete Dorische Tonart, (modus Dorius fictus) u. s. w.

Anmerkung.

§. 107. Wir werden unten sehen, daß wir von den Tonarten der Alten nur die Jonische und die Aeolische, im Aufsteigen aber in Moll eine neue haben.

Die 8. Erfahrung.

§. 108. Die alten Griechen, und andere nach ihnen, hatten keine Musik-Leitern wie wir, sondern statt selbiger Tetrachorda.

Die 30. Erklärung.

§. 109. Ein Tetrachordum entstehet aus 3 nach einander folgenden Intervallen, die 4 Klänge in sich begreifen, als H, c, d, e.

Die 1. Anmerkung.

§. 110. Die Grösen der Intervallen in den Tetrachorden waren bey den Alten verschieden. War das erste Intervall ein halber Ton, die zwey folgenden aber ganze Tone, als H, C. C, D. D, E. so hiese es bey ihnen ein Tetrachordum aus dem Diatonischen Geschlecht, welches seinen Nahmen von den Griechischen Wörtern **Dia**, auf deutsch, durch, und **Tonos**, ein Ton, hat, und heiset deswegen **durch die Tone**, weil man von einem Ton zu dem andern gehet. Die Tetrachorda im Chromatischen und Enarmonischen Geschlecht waren auf verschiedene Art also eingetheilet, daß wir dergleichen Eintheilungen auf unsern Clavieren und andern Instrumenten nicht mehr haben, sondern unsere Musik-Leitern sind aus 2 Tetrachorden im Diatonischen Geschlecht zusammen gesetzet, und derowegen ist bey uns das Diatonische Geschlechte allein gebräuchlich. Von den Tetrachorden kan man umständliche Nachricht im 2ten Theil meiner musikal. Bibliothek S. 10 finden.

Die 2. Anmerkung.

§. 111. Weil die Vorstellung der Intervallen mit Buchstaben nicht beqvem war, indem es mühsam schiene, überall die Zeit darüber zu schreiben,

wie lange man sich bey einem Ton aufhalten solle, so dachte man auf beqveme Zeichen, welche die Zeit, in welcher man sich bey einem Ton verweilen solle, und den Ton selbsten, zugleich andeuteten, woraus hernach die Noten entstanden.

Die 3. Anmerkung.

§. 112. Damit man die Höhe und Tiefe, oder das Auf- und Absteigen der Töne besser vorstellen, und solches deutlicher in die Augen fallen möchte, nahm man 5 Linien an, welches viele, ich weis nicht warum, ein **System** nennen. Die Noten werden auf und zwischen die Linien gesetzet, gehen aber die Noten über die 5 Linien hinaus, so werden durch selbige Noten noch besondere Linien gezogen.

Die 31. Erklärung.

§. 113. Eine Note ist ein Zeichen, welches einen bestimmten Ton durch Hülfe der 5 Linien und dessen bestimmte Zeit zugleich andeutet.

Die 32. Erklärung.

§. 114. Die bestimmte oder abgemessene Zeit, in welcher verschiedene Noten sollen abgespielet werden, heiset der Tackt.

Die 1. Anmerkung.

§. 115. So wie der Tackt bey Abspielung eines musikalischen Stücks angefangen wird, so muß auch damit fortgefahren werden, das ist, die Zeit, so bey Abspielung der Noten in einem Tackt ver-

fliesset,

flieset, muß der Zeit, so bey Abspielung der Noten, in einem ieden andern Tackt verfliesset, gleich seyn, und pfleget man deswegen bey den Stücken iederzeit den Tackt voran zu setzen. So oft so viel Noten vorhanden, die einen Tackt ausmachen, so oft wird man auch einen Strich bey den Noten finden.

Die 2. Anmerkung.

§. 116. Der Tackt wird eingetheilet in den **geraden** und **ungeraden.** Den geraden Tackt kan man allzeit zur Helfte theilen, dem ungeraden aber nicht, und weil man den Tackt mit den Händen oder Füssen zu geben pfleget, und bey dem geraden Tackt allzeit in der andern Helfte die Hände oder Füsse aufhebet, bey dem Anfang der ersten Helfte aber niederschläget, so heiset man öfters den Anfang der ersten Helfte das **Niederschlagen,** und den Anfang der andern Helfte das **Aufheben.** Das Zeichen des gewöhnlichen geraden Tackts ist ein groses C.

Die 33. Erklärung.

§. 117. Wenn eine Note allein einen Tackt ausmachet, so heiset solches ein ganzer Schlag, und wird durch einen Cirkel vorgestellet. Siehe die erste Tabelle N. 1.

Die 34. Erklärung.

§. 118. Machen zwey Noten einen solchen Tackt aus, so heiset eine iede ein halber Schlag. N. 2.

Die 35. Erklärung.

§. 119. Machen vier Noten einen solchen Tackt aus, so heiset eine iede von den vier Noten ein Viertel. N. 3.

Die 36. Erklärung.

§. 120. Machen acht Noten einen solchen Tact aus, so heiset eine iede solche Note ein Achtel. N. 4.

Die 37. Erklärung.

§. 121. Machen sechzehn Noten einen solchen Tackt aus, so heiset eine iede solche Note ein Sechzehntheil. N. 5.

Die 38. Erklärung.

§. 122. Machen zwey und dreysig Noten einen solchen Tackt aus, so heiset eine iede solche Note ein Zwey und dreysigtheil. N. 6.

Die 1. Anmerkung.

§. 123. Man siehet also, daß die Striche und die Schwänze an den Strichen die Geltung der Noten bemerken. So wird der ganze Schlag in zwey halbe vermittelst eines Striches getheilet. Der halbe Schlag wird durch Ausfüllung des Cirkels unten am Strich in 2 Viertel getheilet, und das Viertel wird durch den Schwanz oben in 2 Achtel, das Achtel in 2 Sechzehntheil durch einen doppelten Schwanz, das Sechzehntheil in 2 Zwey und dreysig theil durch einen dreyfachen Schwanz getheilet. Es gilt

gilt also ein ganzer Schlag so viel, als zwey halbe, oder 4 Viettel, oder 8 Achtel, oder 16 Sechzehntheil, oder 32 Zwey und dreysig theil, und wenn 6 Personen N. 1. 2. 3. 4. 5. und 6. zugleich abspielen, so muß N. 6 mit seinen 32 Noten so bald fertig werden als N. 1. 2. 3. 4. und 5. Diese Art der Noten soll ein Franzos **Johann Mürs** im 13ten Jahrhundert bey Gelegenheit des viereckichten und runden b erfunden haben. S. **Prinzens** Historie von der Musik. C. X. §. 21. Statt aber daß die Schwänze die Noten verkürzen, so verlängern hingegen die Punkte die Noten, so hinter ihnen stehen, und eine Note mit einem Punkt gilt noch halb so viel, als wenn sie blos stehet, welches wohl zu merken. Manchmahl wird auch zu einer Note noch eine andere Note vermittelst eines halben Cirkels oder Bogens gebunden, und gleichsam zu einer Note gemachet, da denn die erste Note nach Beschaffenheit der andern Note, welche mit der ersten durch einen Bogen verbunden worden, verlängert wird.

Die 2. Anmerkung.

§. 124. Wenn Worte bey Achteln oder Sechszehntheiln in einem Sing-Stück ausgesprochen werden, so werden sie nicht zusammen gezogen, sondern frey hingesetzet. N. 7. und 8.

Die 3. Anmerkung.

§. 125. Die Noten, die die Alten hatten, sind bey uns nicht mehr im Gebrauch. N. 9. in der ersten Tabelle, hiese bey ihnen **maxima**, (die gröste,)

und galte 8 Schläge. N. 10. ist longa, (die lange,) welche 4 Schläge gilt. N. 11. ist breuis, (die kurze) und gilt 2 Schläge. N. 12 heiset Semibreuis, (die halbkurze) und gilt einen Schlag. N. 13 minima, (die kleinste) gilt einen halben Schlag. In alten Kirchen-Stücken trifft man noch dergleichen Noten an.

Die 4. Anmerkung.

§. 126. Im geraden Tackt sind die gewöhnlichen Eintheilungen diese: a) der gewöhnliche Vierviertel-Tackt, welcher mit einem grosen C bemerket wird. Gehet ein Strich durch das C wie N. 14 in der ersten Tabelle, so bedeutet es, daß man die Noten hurtiger als wo nur ein bloses C N. 15 stehet, spielen solle. b) Tackt von zwey halben Schlägen, da nemlich die Noten lauter halbe Schläge sind, und selten Viertel mit vorkommen; sein Zeichen ist eine grose 2. N. 16. c) Zweyviertel-Tackt N. 17. d) Sechsviertel-Tackt N. 18. e) Sechsachtel-Tackt N. 19. f) Zwölfviertel-Tackt N. 20. g) Zwölfachtel-Tackt N. 21. h) Zwölf sechszehntel-Tackt N. 22. i) Zwölf vier und zwanzigstel-Tackt N. 23. Im ungeraden Tackt sind die gewöhnlichen Eintheilungen diese: a) Tackt von drey ganzen, da nemlich drey Noten auf einen Tackt gehen, wovon eine allein im Vierviertel-Tackt einen ganzen Tackt machet. Sein Zeichen ist N. 24. b) Tackt von drey halben N. 25. c) Dreyviertel-Tackt insgemein, aber un-

richtig, der Trippel-Tackt N. 26. d) Dreyachtel-Tackt N. 27. e) Neunachtel-Tackt N. 28. f) Neunsechszehntel-Tackt N. 29. g) Einige haben auch in Fünfviertel-Tackt Stücke gesetzet, welche sich wohl hören lassen, wenn sie recht gespielet werden.

Die 5. Anmerkung.

§. 127. Ein Anfänger auf dem Clavier und im General-Baß, wird sehr wohl thun, wenn er sich von seinem Lehr-Meister alle Arten des Tackts deutlich beybringen, und die verschiedene Abtheilungen derselben zeigen lässet, ehe er weiter gehet, als welches so gleich, indem man sich die verschiedene Musik-Leitern bekannt machet, geschehen kan, um weswillen wir auch iederzeit unten einen Tackt mit beygesetzet.

Die 39. Erklärung.

§. 128. Ein Zeichen, welches auf den fünf Linien einen gewissen Ton bemerket, heiset in der Musik ein Schlüssel.

Anmerkung.

§. 129. Man hat drey solche Schlüssel, welche also aussehen: Siehe Tab. I. N. 30. 31. 32. der erste N. 30. heiset der f Schlüssel, und wird den tiefen Tonen vorgesetzet, und bemerket allzeit den Ton f. Der andere N. 31 heiset der $\bar{c}$ Schlüssel, und wird den mittlern, höhern, und hohen Tonen vorgesetzet und bemerket allzeit den Ton $\bar{c}$. Der

dritte N. 32 heiset der g̅ Schlüssel, und wird gleichfalls den höhern Tonen vorgesetzet, und bemerket allzeit den Ton g̅. Wo also der f Schlüssel stehet, da ist auch allzeit der Ton f zu setzen und zu greifen, und so auch bey den andern zwey Schlüsseln, und von den bezeichneten Tonen an, als f, c̅, g̅, werden die übrigen Tone abgezehlet. Z. E. im G Schlüssel folgen die Tone also auf einander, wie in der Tab. I. N. 32 stehet. Im F Schlüssel folgen sie, wie N. 33 Tab. I stehet. Im C Schlüssel folgen sie, wie Tab. II N. 1 stehet. Ein Anfänger muß sich diese drey Schlüssel, und wie die Tone in selbigen auf einander folgen, wohl bekannt machen, und so gleich die Tone auf dem Clavier einer ieden Note anzugeben lernen.

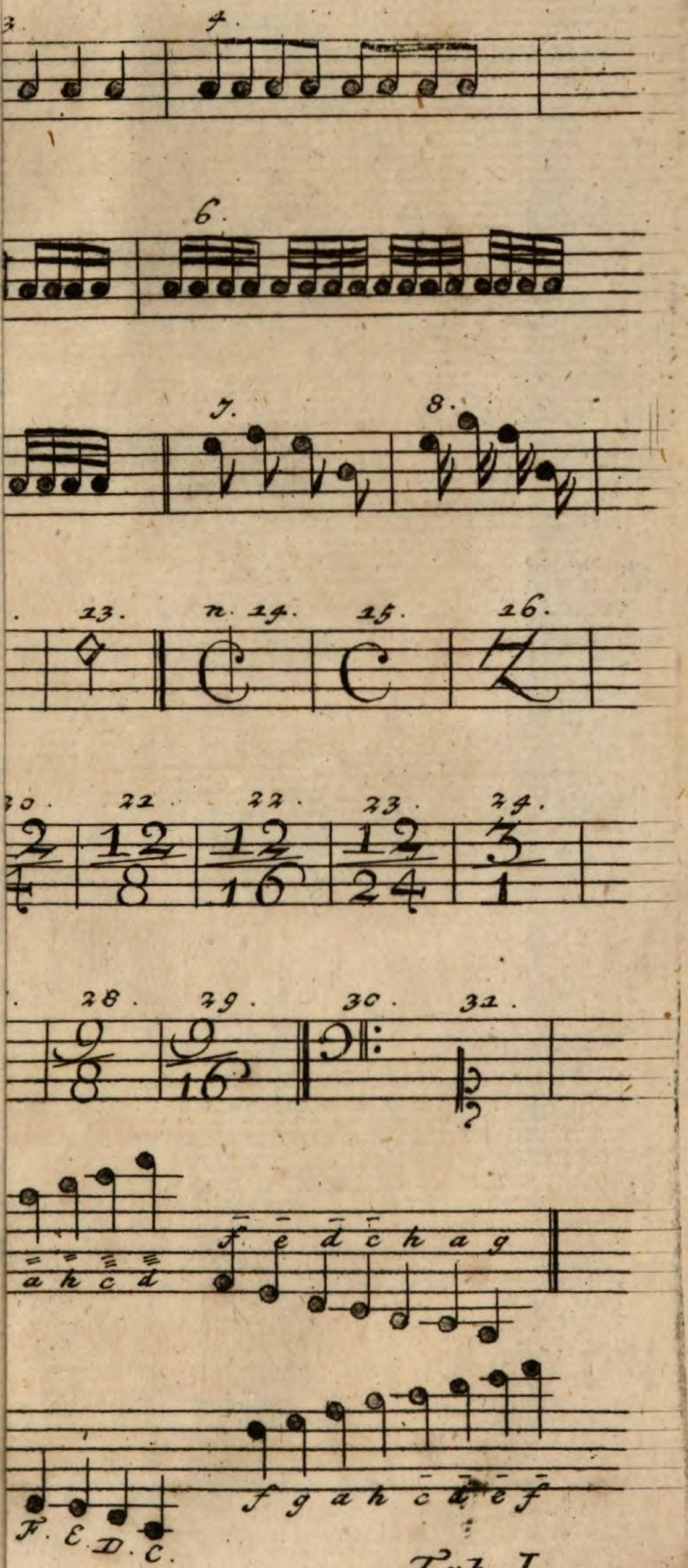
Die 40. Erklärung.

§. 130. Den Umfang der Tone von C bis c̅, und also die zwey untersten Octaven auf dem Clavier heiset man den Baß.

Anmerkung.

§. 131. Die Noten, so die Tone von C bis c̅ bemerken, heisen deswegen Baßnoten, welche man Tab. I N. 33 sehen kan, und der F Schlüssel heiset auch das Baßzeichen, weil er allzeit das f in der ungestrichenen Octave, und also in dem Bezirk von C bis c̅, andeutet. Auserordentlicher Weise

steiget


3. 4.
6.
7. 8.
13. 14. 15. 16.
22 22. 23. 24.
2/4 12/8 12/16 12/24 3/1
28. 29. 30. 31.
9/8 9/16
a h c d
f e d c h a g
F. E. D. C.
f g a h c d e f

Tab. I.

steiget wohl der Baß bis in das zweygestrichene f. Stehet das Baßzeichen auf der obersten Linie, wie N. 2. Tab. II. so heiset solches der niedrige Baß, weil dadurch f eine Terz tiefer stehet. Denn da im ordentlichen Baß schon a stehet, wo hier f stehet, so ist ja hier f eine Terz tiefer. Wenn das Baßzeichen auf der mittlern Linie stehet, wie N. 3 T. II. so heiset solches der hohe Baß, welcher eine Terz höher als der ordentliche stehet. Der Nahme **Baß** kommt vom Griechischen Wort **Basis** her, welches einen Grund bedeutet. In der Musik gründet sich alles auf den Baß.

Die 41. Erklärung.

§. 132. Den Bezirk der Tone von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$, und also die zwey obersten Octaven heiset man Diskant.

Anmerkung.

§. 133. Die Noten, so die Tone in diesem Umfang bemerken, heisen deswegen Diskantnoten, welche man Tab. II N. 1 sehen kan, und der C Schlüssel, so unten auf der ersten Linie stehet, heiset dahero das Diskantzeichen Tab. II N. 1. Die Diskantnoten werden auf dem Clavier mit der rechten Hand, die Baßnoten mit der linken Hand gegriffen, und heiset der Umfang von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$ auch **oben**, und der Umfang von C bis $\bar{c}$ heiset auch **unten**. Die Diskant und Baßnoten, so zugleich abge-

abgespielet werden sollen, setzet man unter einander wie N. 4 Tab. II. Der Diskant heiset auch **Sopran**, auch Canto. Diskant soll von bis oder dis cantat, herkommen, weil sein Gesang gedoppelt schön klinget, gegen andere Stimmen. **Sopran** kommt von supra, Italienisch Sopra, her, **oben, hoch.** Canto kommt von Canto, ich singe, her, weil er den Haupt-Gesang führet.

Die 42. Erklärung.

§. 134. Der Bezirk der Tone von c bis $\overline{g}$ heiset Tenor.

Anmerkung.

§. 135. Die Tenornoten kan man Tab. II N. 5 sehen. Auserordentlich gehet man im Tenor wohl bis in das eingestrichene h oder gar c. Der Nahme Tenor kommt von tenere her, weil die Tenor-Stimme am geschicktesten ist einen Ton zu halten.

Die 43. Erklärung.

§. 136. Der Bezirk der Tone von f bis $\overline{\overline{d}}$ heiset Alt.

Die 1. Anmerkung.

§. 137. Die Altnoten stehen Tab. II N. 6. Auserordentlich, zumahl auf Instrumenten, gehet man bald noch höher, bald noch tiefer. Der Nahme kommt von altus, hoch, her, weil diese Stimme schon etwas hoch ist. Wenn der c Schlüssel auf der andern Linie stehet, wie Tab. II N. 7. so heiset es das

hohe Altzeichen, und ist alsdenn der Bezirk des hohen Alts eine Terz höher, als des gemeinen Alts.

Die 2. Anmerkung.

§. 138. Es wird nun leicht zu verstehen seyn, wenn einige sprechen der Alt-Schlüssel, der Tenor-Schlüssel, es bedeutet nemlich so viel als: das Altzeichen, das Tenorzeichen. Der G Schlüssel auf der andern Linie heiset auch bey vielen der **Deutsche Schlüssel**, als welcher bey den Violinen, Trompeten, Querflöten, Hautbois, u. d. g. gebrauchet wird. Die Noten davon stehen Tab. I N. 32. Stehet aber dieser G Schlüssel auf der untersten Linie, so heiset er der **Französische Schlüssel**, und sind die Noten davon Tab. II N. 8. Er wird insgemein in Frankreich und bey den Flöten gebrauchet. Man siehet, daß die Noten dieses Französischen Schlüssels mit den Baßnoten einerley Nahmen haben, der Unterscheid aber bestehet darinn, daß der Französische Schlüssel zwey Octaven höher ist, als der Baß. Alle diese Schlüssel muß sich ein Schüler im General-Baß zu lernen nicht verdriessen lassen, weil sie zu seiner Zeit ihm alle im General-Baß vorkommen können.

Die 3. Anmerkung.

§. 139. Einige heisen f, $\bar{c}$, $\bar{g}$ bezeichnete Schlüssel, die übrigen Tone aber unbezeichnete Schlüssel. Ich sehe keinen Nutzen dieses Unterscheides. Ja wenn man den wahren Begriff vom Schlüssel hat, so kan man sich von einem unbezeichneten

neten Schlüssel, gar keinen Begriff machen. Die Tone kan man wohl eintheilen in bezeichnete und unbezeichnete Tone, aber nicht die Schlüssel, und ohnfehlbar wollen die, so von unbezeichneten Schlüsseln reden, die unbezeichneten Tone darunter verstanden haben.

Die 44. Erklärung.

§. 140. **Ein Zeichen, wodurch angedeutet wird, daß man eine gewisse Zeit warten, und nicht spielen solle, heiset eine Pause.**

Die 1. Anmerkung.

§. 141. Das Zeichen, wenn man einen ganzen Tackt warten solle, stehet Tab. II N. 9. von einem halben Tackt, N. 10. zwey Täckte, N. 11. vier Täckte, N. 12. eine Viertels-Pause, N. 13. wenn man ein Achtel warten muß, N. 14. ein sechszehntel, N. 15. ein zwey und dreßigstel, N. 16. Muß man mehr Täckte pausiren, als 7, 9, 10, 11, 12 Täckte, so schreibet man es wie N. 17, 18, 19, 20, 21.

Die 2. Anmerkung.

§. 142. Von der Pause ist ein **Ruhe-Zeichen** unterschieden, welches nur andeutet, daß man sich bey dem bemerkten Ton nur eine Zeitlang aufhalten solle. Es stehet das Ruhe-Zeichen bald über den fünf Linien, bald unter den fünf Linien, nachdem die Noten, bey welchen man stille stehen solle, oben oder unten stehen. Das gewöhnliche Ruhe-Zeichen siehet also aus, wie Tab. II N. 22 stehet. Das

Ruhe-Zeichen am Ende, pfleget man wie Tab. II N. 23 zu machen. Stehen aber vier Punkte dabey, so ist es ein Wiederhohlungs-Zeichen zugleich, nemlich man solle das vorhergehende noch einmahl spielen. Tab. II N. 24. Das Wiederhohlungs-Zeichen in der Mitte siehet also aus, Tab. II N. 25. auch sind N. 26. 27. 28. Wiederhohlungs-Zeichen.

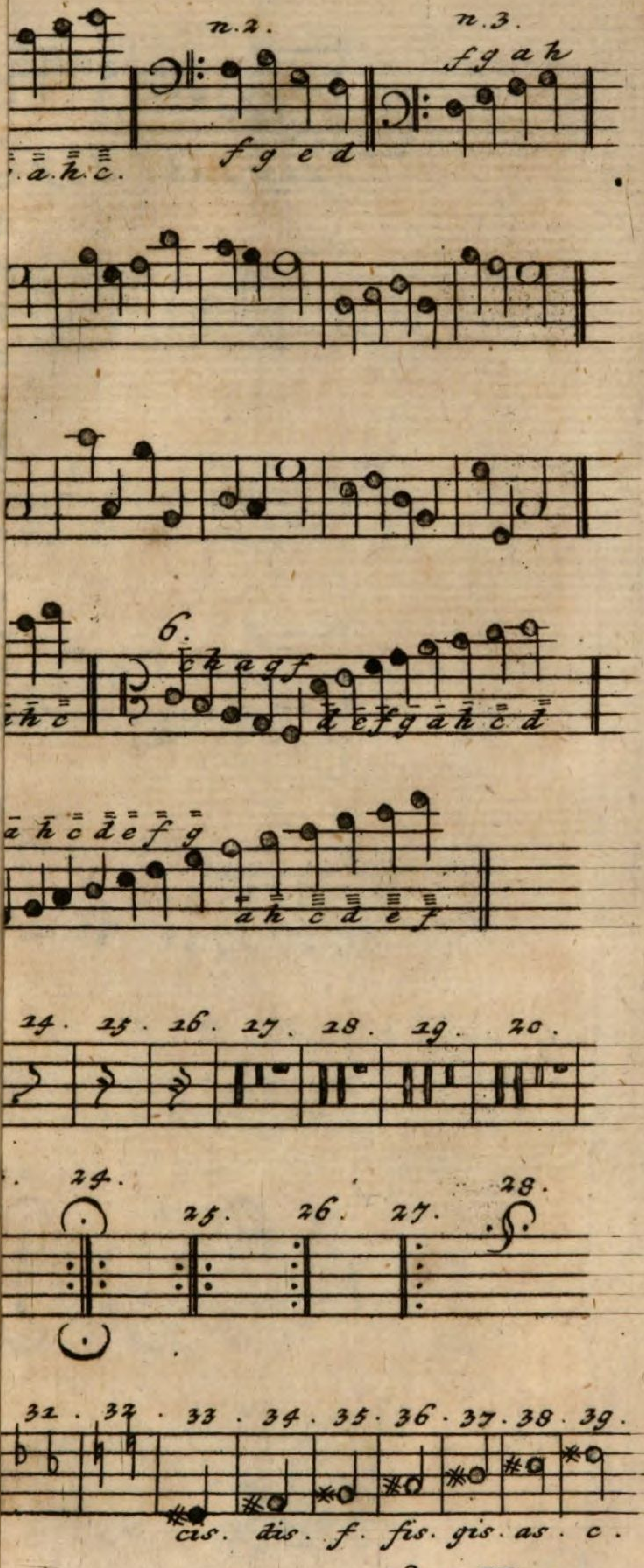
Der 4. willkührliche Satz.

§. 143. Da wir gesehen, daß die untern Tone auf dem Clavier, nemlich C, D, E, F, G, A, H, den Raum auf und zwischen den Linien schon völlig einnehmen, Tab. II. N. 29. so erwehle man gewisse Zeichen, die die obern fünf so genannten halben Tone andeuten können.

Die 1. Anmerkung.

§. 144. Man hat hierzu ein doppeltes Kreuz Tab. II. N. 30, ein rundes b N. 31, und ein viereckichtes b N. 32 angenommen. Das Kreuz erhöhet einen halben Ton, es mag auf einer oder zwischen einer Linie stehen. Auf der untersten Linie ist c, stehet aber ein Kreuz vor, so heisset es cis, N. 33. Zwischen den zwey untersten Linien stehet d, ist aber ein Kreuz davor, so heiset es dis. N. 34. Stehet vor e ein Kreuz, so wird es zu f, stehet vor f ein Kreuz, so wird es fis N. 35 und 36. Stehet vor g ein Kreuz, so wird es gis. N. 37. Stehet vor a ein Kreuz, so wird es zu as oder b, N. 38. Stehet vor h ein Kreuz, so wird es zu c, N. 39.

Das runde b erniedriget einen halben Ton. Z. E. zwischen den zwey obersten Linien stehet im Diskant c, stehet aber ein b vor, so wirds einen halben Ton niedriger, und also zu h. Tab. III N. 1. Stehet vor h ein b, so wird es zu b. N. 2. Stehet vor a ein b, so wird es zu gis. N. 3. Stehet vor g ein b, so wird es zu fis. N. 4. Stehet vor f ein b, so wird es zu e. N. 5. Stehet vor e ein b, so wird es zu dis. N. 6. Stehet vor d ein b, so wird es zu cis. N. 7. Wie es in einer Octave ist, so ist es in allen Octaven, der Schlüssel sey wie er wolle. Damit man aber nicht immer, wenn diese so genannte halben Tone vorkommen, zwischen den Noten Kreutze und b setzen darf, so schreibet man sie ein vor allemahl gleich vorn auf die Linie, Tab. III N. 2. und man muß allzeit, wenn man eine Note an einem solchen Orte antrifft, da im Anfange ein Kreutz stehet, einen halben Ton höher greifen und spielen. Eben so werden auch die b, b, gleich vorn auf die Linie, wie die Kreutze, ein vor allemahl gesetzet, und man muß allzeit, wenn man eine Note an einem solchen Orte antrifft, da im Anfange ein b stehet, einen halben Ton niedriger greifen und spielen. Weil aber manchmahl nach Beschaffenheit der Umstände die Tone nicht um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget werden sollen, wenn gleich vorn auf der Linie am Orte eines solchen Tons ein Kreutz oder b stehet, so hat man ein Zeichen erfinden müssen, solches anzudeuten. Es ist zu solchem das so genannte viereckichte b, Tab. III N. 8. erwehlet worden, und da also solches das b so wohl


n.2.
n.3.
f g a h
f g e d
a. h. c.
6.
c h a g f
d e f g a h c d
a h c d e f g
a h c d e f
24. 25. 26. 27. 28. 29. 20.
24.
25.
26.
27.
28.
32. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39.
cis. dis. f. fis. gis. as. c.

Tab. II.

als das Kreuz aufhebet, und den Ton wieder an seinen vorigen Ort herstellet, so ist leicht zu erachten, daß es bald einen halben Ton erhöhet, bald einen halben Ton erniedriget. Z. E. es stehet vor f ein Kreuz, so wird es fis, folget gleich oder etliche Tackte hernach das viereckichte b vor f, so zeiget es an, daß das Kreuz nicht mehr gilt, und also wieder f ist, N. 9. Stehet vor e ein b, so wird es dis, stehet aber ♮ wieder vor, so wird es wieder wie Anfangs, zu e. N. 10. Da also dieses Zeichen weiter nichts thut, als daß es die Tone, die mit Kreutzen und bb bezeichnet sind, wieder an ihrem vorigen Ort herstellet, so ist deutlich, daß es nicht vorn auf die Linie kan ordentlicher Weise gesetzet werden. Auserordentlicher Weise wird es wohl vorn auf die Linie gesetzet, wenn auf einmahl aus einem Moll-Tone mitten in einem musikalischen Stück gespielet wird, und die Kreutze oder bb alle auf einmahl aufgehoben werden, welches auch manchmahl geschiehet, wenn verschiedene Stückgen, als Menuetten, Arien, u. s. f. in einem musikalischen Stücke in weichen und harten Tonen gegen einander abwechseln. Manchmahl stehet ein gedoppeltes Kreuz vor einer Note, und wird also dadurch die Note einen ganzen Ton höher. Mehrentheils stehet das eine Kreuz davon schon vorn. So ist Tab. III. N. 12, f zu g geworden. Die Neuern machen statt des gedoppelten Kreutzes ein einfaches. N. 13. Es erniedriget also auch ein gedoppeltes bb, so vor einer Note stehet, einen ganzen Ton.

Die 2. Anmerkung.

§. 145. Da man diese Zeichen, die einen halben Ton erhöhen und erniedrigen, eingeführet, so sind auch dadurch die Intervallen erhöhet und erniedriget worden, und haben deswegen dieselben besondere Beynahmen erhalten, welche also heisen: Der einstimmige Klang, Tab. III. num. 14. bestehet aus zwey gleichen Klängen, und ist kein Intervallum, und nur deswegen hieher gesetzet, damit man die Fortschreitung vom Unisono bis zu der Octave sehen kan. Denn auch die Nonen sind in der That erhöhete Secunden. Die Secunde ist viererley. Die verkleinerte (diminuta) kleine (minor) grose (major) und übermäsige (superflua.) Die verkleinerte Secunde besteht aus einem kleinen halben Ton. Tab. III num. 15. Die kleine Secunde ist zweyerley, und entweder aus einem grosen oder kleinen halben Ton zusammen gesetzet. Die so aus einem kleinen halben Ton bestehet, wie num. 16. ist mit der verkleinerten Secunde num. 1. auf dem Clavier einerley, nicht aber im Gebrauch, weswegen sie auch anders geschrieben wird. num. 17. Die grose Secunde bestehet aus einem ganzen Ton. n. 18. Die übermäsige Secunde bestehet aus einem ganzen und kleinen oder grosen halben Ton. num. 19. und ist auf dem Clavier mit der kleinen Terz, nicht aber im Gebrauch und Schreiben einerley. Die Terz ist wieder viererley. Die verkleinerte, kleine, grose, und übermäsige. Die verkleinerte Terz bestehet aus zwey grosen halben Tonen. Manchmahl nach

Beschaffenheit der Leiter aus einem kleinen und grosen halben Ton. num. 20. und ist auf dem Griff-Bret im Clavier mit der übermäsigen Secunde einerley, im Gebrauch aber sehr unterschieden. Die kleine Terz bestehet aus einem ganzen und grosen oder kleinen halben Ton. num. 21. Die grose oder ordentliche Terz bestehet aus zwey ganzen Tonen. num. 22. Die übermäsige Terz bestehet aus zwey ganzen und einem halben Ton. num. 23. Ist auf dem Clavier mit der ordentlichen oder grosen Qvarte einerley. Die Qvarte ist dreyerley. Die verkleinerte, ordentliche, oder grose, und die übermäsige. Die verkleinerte Qvarte bestehet aus einem ganzen und zwey grosen halben Tonen. num. 24. nach Beschaffenheit der Leiter auch aus einem ganzen und einem kleinen, und einem grosen halben Ton. Auf dem Clavier ist es auch die grose Terz. Die ordentliche oder grose Qvarte bestehet aus zwey ganzen und einem halben Ton. num. 25. Die übermäsige Qvarte bestehet aus drey ganzen Tonen. num. 26. Ist sonst auch die kleine oder falsche Qvinte. Die Qvinte ist gleichfalls dreyerley. Die kleine, grose oder ordentliche, und die übermäsige. Die kleine oder falsche Qvinte bestehet aus zwey ganzen und zwey halben Tonen. num. 27. Die ordentliche oder grose Qvinte bestehet aus drey ganzen und einem halben Ton. num. 28. Die übermäsige Qvinte bestehet aus vier ganzen Tonen. num. 29. Ist sonst auch eine kleine Sexte auf dem Clavier. Die Sexte ist viererley, nemlich die verkleinerte, kleine, grose und die übermäsige. Die

verkleinerte Sexte bestehet aus zwey ganzen und drey halben Tonen. num. 30. Ist auf dem Clavier mit der ordentlichen Quinte einerley. Die kleine Sexte bestehet aus drey ganzen und zwey grosen halben Tonen. num. 31. Die grose Sexte bestehet aus vier ganzen und einem halben Ton. num. 32. Die übermäsige Sexte bestehet aus fünf ganzen Tonen. num. 33. Ist auf dem Clavier auch die kleine Septime. Die Septime ist gleicher gestalt viererley. Die verkleinerte, kleine, grose, und die übermäsige. Die verkleinerte Septime bestehet aus drey ganzen und drey halben Tonen. uum. 34. Ist auf dem Clavier auch die grose Sexte. Die kleine Septime bestehet aus vier ganzen und zwey halben Tonen. num. 35. Die grose Septime bestehet aus fünf ganzen und einem halben Ton. num. 36. Die übermäsige Septime bestehet aus sechs ganzen Tonen. Ist auf dem Clavier mit der Octave einerley. num. 37. Die Octave ist dreyerley. Die kleine, grose und die übermäsige. Die verkleinerte Octave bestehet aus vier ganzen und drey grosen halben Tonen. num. 38. Die ordentliche oder grose Octave bestehet aus fünf ganzen und zwey halben Tonen. num. 39. Die übermäsige Octave bestehet aus sechs ganzen und einem halben Ton. num. 40. Die None ist auch dreyerley. Die kleine, die grose, die übermäsige. Die kleine None bestehet aus fünf ganzen und drey halben Tonen. num. 41. Die grose None bestehet aus sechs ganzen und zwey halben Tonen. num. 42. Die übermäsige None bestehet aus sechs ganzen und drey halben Tonen. num. 43. Diese

ver-

Num. 1 . 2 . 3 . 10 .
h. b. gis is. e.
n. 11.
gis.
n. 14. 19.
erflua
Unisonus.
20. diminuta
26. superflua
T e t a.
27. falsa
33. superf.
Qu a.
34. dimin.
40. superfl
S e a v a.
41. minor
N
b. III.

verschiedene Intervallen stecken in allen Musik-Leitern, nachdem man einen Ton zum Grunde leget. Z. E. Tab. IV num. 1. ist der einstimmige Klang. num. 2. die verminderte Secunde. num. 3. die kleine Secunde, welche in der That mit der verkleinerten auf dem Clavier einerley, nicht aber im Gebrauch in der Auflösung ist. num. 4. die grose Secunde. num. 5. die übermäsige Secunde. Zwischen der grosen Secunde lieget iederzeit ein halber Ton, zwischen der übermäsigen Secunde müssen allzeit zwey so genannte halbe Tone liegen, und hat die kleine, grose und übermäsige Secunde den Nahmen daher, weil man auf den Linien zwey Stuffen eins, zwey, zehlen kan. So kan man auch bey der verkleinerten Terz num. 6. bey der kleinern Terz num. 7. bey der grosen Terz num. 8. bey der übermäsigen Terz num. 9. iederzeit drey Stuffen, eins, zwey, drey, zehlen, und so in allen übrigen Intervallen. num. 10. ist die verkleinerte oder verminderte Qvarte. num. 11. ist die ordentliche Qvarte. num. 12. die übermäsige. num. 13. die falsche Qvinte. num. 14. die ordentliche, num. 15. die übermäsige Qvinte. num. 16. die verkleinerte Sexte. num. 17. die kleine Sexte. num. 18. die grose Sexte. num. 19. die übermäsige Sexte. num. 20. die verkleinerte Septime. num. 21. die kleine Septime. num. 22. die grose Septime. num. 23. die übermäsige Septime. num. 24. die verkleinerte Octave. num. 25. die ordentliche Octave. num. 26. die übermäsige Octave. num. 27. die kleine None. num. 28. die grose None. num. 29. die übermäsige

None. Auf eben diese Art kan man einen ieden Ton C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, ꝛc. zum Grunde legen, und darnach alle mögliche Intervallen abzehlen.

Die 3. Anmerkung.

§. 146. Diese Intervallen werden in übereinstimmende Intervallen oder Consonanzen, und nicht übereinstimmende Intervallen oder Dissonanzen eingetheilet, und die Consonanzen, oder übereinstimmende Intervallen werden wieder in vollkommene oder unvollkommene Consonanzen eingetheilet.

Die 45. Erklärung.

§. 147. Vollkommene Consonanzen oder vollkommen übereinstimmende Intervalle werden die Octave, Qvinte und Terz genennet.

Die 46. Erklärung.

§. 148. Unvollkommene Consonanzen, oder unvollkommen übereinstimmende Intervalle werden die Qvarte und Sexte genennet.

Anmerkung.

§. 149. Die Consonanzen stecken alle in den sechs ersten Stuffen der arithmetischen Fortschreitung, woraus alle Harmonie herkommet, §. 7. Es ist aber aus der Erfahrung bekannt, daß immer eine Consonanz leichter, deutlicher und schöner in die Sinnen fället als die andere, und selbst in den Intervallen, so den harmonischen Dreyklang ausmachen, ist eine vollkommener als die andere, und so ist die Octave die vollkommenste Consonanz, welcher Verhältnis

2:1 leichter in die Sinnen fället, als der Qvinte Verhältnis 3:2, welche wieder vollkommener ist, als die Terz. Diese Consonanzen heisen deswegen vollkommen, weil sie in beständiger Verbindung mit einander gebrauchet werden können, und sich alle Dissonanzen in selbige auflösen lassen, und das Gehör einig und allein dadurch vergnüget wird, und Ruhe findet. In dem harmonischen Dreyklang stecken allzeit ihrem Wesen nach auch die unvollkommenen Consonanzen mit drinnen. Z. E. C, E, G, c, ist der harmonische Dreyklang, (Trias harmonica) C, c, ist die Octave, C, G, die Qvinte, C, E, die grose Terz. Ihrem Wesen nach aber stecken auch die kleine Sexte E, c, und die kleine Terz E, G, und die Qvarte G, c, mit drinnen. Ist es der weiche harmonische Dreyklang C, Dis, G, c, so stecket die grose Sexte Dis, c, die grose Terz Dis, G, und die Qvarte G, c, verdeckt mit drinnen, da aber alle Tone sich nach dem tiefsten oder Grund-Ton verhalten §. 150, so wird auf diese verdeckte Verhältnisse gar nicht gesehen, und die Qvarte G, c, wird nicht als eine Qvarte bey dem Dreyklang C, E, G, c, sondern c zu C als eine Octave, und G zu C als eine Qvinte angesehen.

Die 9. Erfahrung.

§. 150. Das Gehöre vernimmt die Verhältnisse der Intervallen alle nach dem Verhalt des Grund-Tons, und im Gebrauch werden die Intervallen alle nach dem Grund-Ton abgezehlet.

Anmerkung.

§. 151. So vernimmt das Gehöre in dem Satz Cis, E, G, B, den letzten Ton B nicht als eine kleine Terz zu G, sondern als die verkleinerte Septime zu Cis, und G vernimmt es nicht als eine kleine Terz zu E, sondern als eine falsche Qvinte zu Cis, und im Gebrauch wird B niemahls als eine kleine Terz zu G, sondern als die verkleinerte Septime zu Cis, und G niemahls als die grose Terz zu E, sondern als die falsche Qvinte zu Cis angesehen, und so iederzeit alle höhere Tone in einer Harmonie nach dem Grund-Ton abgezählet.

Die 10. Erfahrung.

§. 152. Wenn wir die musikalischen Stücke der Componisten ansehen, so werden wir finden, daß der harmonische Dreyklang alle Augenblick zugegen ist, und daß die darzwischen gesetzte Dissonanzen nichts anders als die beständige Veränderung des harmonischen Dreyklangs zum Endzweck haben.

Anmerkung.

§. 153. Man hat Ursache sich zu verwundern, daß die practischen Musikverständigen in der Veränderung des harmonischen Dreyklangs aus der blosen Erfahrung so weit gekommen, ohne desselben Eigenschafften zu untersuchen, ja daß so viele Personen sich auf die Musik und Composition legen, und solche ausüben, ohne zu wissen was Musik ist. Die Musik ist nichts anders, als **eine beständige**

Veränderung des harmonischen Dreyklangs, und ein ieder Componist muß die möglichen Veränderungen des harmonischen Dreyklangs und derselben Eigenschafften aus untrüglichen Gründen begriffen haben, wenn es anders gründlich heisen soll.

Die 47. Erklärung.

§. 154. Melodie überhaupt heiset eine abgemessene Verbindung verschiedener hoher und tiefer Tone nach einander, die ihr beständiges Absehen auf den harmonischen Dreyklang hat.

Die 48. Erklärung.

§. 155. Die Haupt-Melodie ist eine solche natürliche und abgemessene Verbindung verschiedener hoher und tiefer Tone nach einander, welche ihr beständiges Absehen auf den harmonischen Dreyklang hat, und auf welche sich die ganze Ausarbeitung eines musikalischen Stückes gründen muß, und ordentlicher Weise die höchsten Tone hat.

Zusatz.

§. 156. Da die Harmonie eine Verbindung verschiedener Tone ist, welche man zugleich höret, §. 9. die Melodie aber eine Verbindung verschiedener Tone, die man nach einander höret, §. 154. so kan man die Harmonie der Melodie und die Melodie der Harmonie entgegen setzen.

Die

Die 1. Anmerkung.

§. 157. Auserordentlicher Weise geschiehet es bisweilen, daß die Haupt-Melodie aus tiefern Tonen bestehet, und von höhern begleitet wird.

Die 2. Anmerkung.

§. 158. Diejenige Person, so die Haupt-Melodie absinget oder abspielet, auch das Papier, auf welchem die Haupt-Melodie geschrieben stehet, heiset die **Haupt-Stimme**, und daher haben auch die übrigen Stimmen ihren Nahmen.

Der 3. Lehrsatz.

§. 159. Alle Schönheiten einer Musik entspringen aus der mancherley Veränderung des harmonischen Dreyklangs und derselben Verhältnis, so die Tone so wohl der Melodie als der Harmonie haben.

Beweis.

1) Alles was in der Musik vorgehet, und die Tone in den Gemüthern der Menschen erregen können, entspringet aus den verschiedenen Verhältnissen der Tone, §. 50. 51. 57. 60. Da nun die Musik nichts anders ist, als eine beständige Veränderung des harmonischen Dreyklangs §. 152. 153. so müssen auch alle Schönheiten aus der mancherley Veränderung des harmonischen Dreyklangs und desselben Verhältnis entstehen, welches das erste war.

2) Da

2) Da nun in der Musik es nicht nur auf die Harmonie allein sondern hauptsächlich auch auf die Melodie ankommet, §. 155. aus der Erfahrung aber bekannt ist, daß z. E. scharf und geschwinde Tone einer Melodie eine andere Würkung haben, als singende und langsame Tone einer Melodie, so müssen auch die Schönheiten einer Musik aus den Verhältnissen der Tone in der Melodie so wohl als der Harmonie entspringen, welches das andere und z. E. w.

Zusatz.

§. 160. Da also die Melodie das hauptsächlichste in einer Musik ist, so muß sich die Harmonie nach der Melodie iederzeit richten, und die Harmonie ist um der Melodie willen erfunden, um selbiger den völligen Nachdruck zu geben, und sie zu unterstützen und zu begleiten.

Die 1. Anmerkung.

§. 161. Bey den Alten war die Harmonie nicht so vollstimmig und so stark gebrauchet, als wie bey uns. Sie soll niemahls so stark seyn, daß die Melodie dadurch verdunkelt wird, weil in allen Dingen und an allen Körpern die Haupt-Sache am meisten in die Sinnen fallen muß.

Die

Die 2. Anmerkung.

§. 162. Der General-Baß ist, um die Haupt-Stimme zu unterstützen, und selbige nachdrücklich zu begleiten erfunden worden, §. 4. und bestehet dahero das Wesen des General-Basses in der Harmonie. Doch muß man aber auch sich befleisigen, daß man in den harmonischen Sätzen oder Griffen, nach einander so viel Melodie, als möglich, anbringet, weil harmonische Sätze ohne Melodie gar schlecht in die Ohren fallen.

Die 3. Anmerkung.

§. 163. Damit man sich bey Zeiten im General-Baß auch melodisch zu spielen gewöhnet, und alles so viel möglich, singend heraus bringet, muß man bald gute Hand-Stücke, als Partien, Concerten ꝛc. von guten Meistern lernen. Es ist auch ein dienliches Mittel, die Anfänger zur Melodie zu gewöhnen, wenn man ihnen gute Arien fertig spielen lernet, alsdenn ihnen den Baß als einen General-Baß allein spielen lässet, der Meister aber oder sonst iemand zugleich die Melodie auf einem Instrumente mit spielet, oder auch mit singet.

Der 4. Lehrsatz.

§. 164. Die Empfindungen der Tone im Gehöre haben mit den Seyten selbiger Tone eine geometrische Proportion.

Beweis.

Es ist ein bekannter Grundsatz, daß, wenn eine Gröse zweyen andern Grösen gleich oder ähnlich ist,

sie sich auch unter einander selbsten gleich oder ähnlich seyn müssen, da nun die Verhältnisse der Emfindungen im Gehöre den Verhältnissen der Seyten ähnlich sind, §. 54. so müssen auch iederzeit die Empfindungen der Tone im Gehöre mit den Seyten selbst in einer geometrischen Proportion stehen. Z. B. Die Seyten der Octave C : c = den Vibrationen von c : C. Die Vibrationen C : c = den Empfindungen c : C. derohalben auch die Empfindungen von c : C = den Seyten C : c. Und so sind durchgehends die Seyten n : n = den Vibrationen n : n = den Empfindungen n : n.

Anmerkung.

§. 165. Da es aber nicht eben nothwendig ist, daß die Tone aus zitternden Bewegungen der Seyten entstehen müssen, sondern auch von den zitternden Bewegungen eines ieden Körpers sonderlich eines hierzu zubereiteten und abgemessenen Körpers erzeuget werden können, wohin alle Blas-Instrumente gehören, so kan man sich dergleichen Körper als Seyten vorstellen. Z. B. Eine Qverflöte kan man sich als eine Seyte vorstellen, die, wenn man alle Löcher mit den Fingern zuhält, der Länge der Qverflöte gleich ist. Hebet man den Finger am untersten Loch auf, so wird dadurch die Seyte gleichsam verkürzet, und man muß nothwendig einen höhern Ton hören. Hebet man den folgenden Finger auf der Qverflöte auf, so daß zwey Löcher offen sind, und also dadurch die eingebildete Seyte noch mehr verkürzet wird, so muß schlechterdings wieder ein

höherer

höherer Ton sich hören lassen, nemlich fis. Da man hingegen, da alle Löcher zu gewesen, d, und da ein Loch, das unterste, offen gewesen, e gehöret. Die zwey untersten Löcher über der Klappe, wenn sie offen sind, lassen fis hören, machet man aber das unterste Loch über der Klappe zu, daß also das nächst folgende noch offen, und eine so genannte Gabel ist, so muß es wieder tiefer und f klingen. Die höhern Tone werden überblasen, und muß man dahero noch einmahl so scharf als bey den untersten Tonen blasen, weil die zitternden Bewegungen der höhern Tone zu den zitternden Bewegungen der untern Tone sich wie 2 zu 1 verhalten. §. 55. Auf den Blas-Instrumenten, so keine Löcher haben, als Trompeten, Waldhörnern 2c. werden blos durch den verschiedenen Wind die verschiedenen zitternden Bewegungen hervor gebracht. Die verschiedene Gewalt des Windes aber entstehet aus den verschiedenen Oeffnungen des Mundes.

Zusatz.

§. 166. Wie einen und denselben Ton viel tausend Personen vernehmen können, kan man sich begreiflich vorstellen, wenn man annimmt, daß, wie aus einem Körper unzählich viele Stralen ausfliesen, und sich der Körper in einem ieden Auge, worein die Stralen, so von ihm zurück prallen, fallen können, im kleinen abmahlet, so auch aus einem in zitternde Bewegung gebrachten Körper unzählige Vibrationen ausfliesen, welche in den Gliedmasen der Ohren, wenn sie auf selbige kommen können, die Gröse der

Vibra-

Vibration im kleinen vorstellen. An einem andern Ort werden wir von der Vernehmung des Tons gar viel zu reden haben, indem es nicht eigentlich zum General-Baß gehöret.

Die 1. Aufgabe.

§. 167. Die bey uns eingeführten Tonarten oder Musikleitern zu kennen

Auflösung.

1. Zählet die Tone der harten Musikleiter ab, und sehet in welchen Stuffen der halbe Ton in der Qvinte und in der Qvarte lieget.
2. Zählet die Tone der weichen Musikleiter ab, und sehet gleichfalls in welchen Stuffen der halbe Ton in der Qvinte und in der Qvarte lieget.
3. Wie ihr aufsteiget so steiget auch herunter.
4. Von iedem halben Ton fanget an, und zählet allzeit nach der weichen und harten Musikleiter die einmahl bestimmten Stuffen durch alle so genannte halbe Tone ab, so hat man so wohl die Arten als auch die Gattungen der bey uns eingeführten Musikleitern.

Beweis.

Eine iede Tonart bestehet aus fünf ganzen und zwey halben Tonen §. 96. und wird nach ihren verschiedenen Stuffen, die sie im Auf und Absteigen beobachtet, beurtheilet, §. 87. Da nun eine Musikleiter, worinn die grose Terz ist, eine harte Musikleiter, und in welcher die kleine Terz ist, eine weiche Musikleiter oder Tonart heiset, §. 86. die harte

Musikleiter aber die halben Tone in der Qvinte und in der Qvarte iederzeit in der dritten Stuffe, die weiche Musikleiter aber den halben Ton in der Qvinte in der andern Stuffe, und in der Qvarte in der letzten Stuffe hat, §. 97. und auser diesen bey uns keine eingeführet sind, so kennet man die **Arten** der bey uns eingeführten Musikleitern. Gehet man nun von halben Tonen zu halben Tonen, und zählet iederzeit eine harte und eine weiche Musikleiter ab, so muß man auch alle **Gattungen** der Musikleitern kennen. W. z. E.

Zum Beyspiel fanget bey dem Ton C an, und zählet die harte Musikleiter ab, so müssen die Tone C. D, E, F, G, A, H, c, heraus kommen. Nach eben dieser Art leget den nächst folgenden Ton Cis zum Grund, und zählet 5 ganze und 2 halbe Tone eben so ab, daß die 2 halben Tone in der Qvinte und in der Qvarte in eben den Stuffen sind, so müssen die Tone Cis, Dis, F, Fis, Gis, B, c, cis, sich hören lassen. So verfahret durch alle halbe Tone, so müssen folgende Musikleitern heraus kommen: D, E, Fis, G, A, H, cis, d. || Dis, F, G, Gis, B, c, d, dis. || E, Fis, Gis, A, H, cis, dis, e. || F, G, A, B, c, d, e, f. || Fis, Gis, B, h, cis, dis, f, fis. || G, A, H, c, d, e, fis, g. || Gis, B, c, cis, dis, f, g, gis. || A, H, cis, d, e, fis, gis, a. || B, c, d, dis, f, g, a, b. || H, cis, dis, e, fis, gis, b, h. || Da nun nach H wieder c folget, solcher Ton aber schon da gewesen, so habt ihr alle Gattungen der harten Tonart nach der eingeführten Eintheilung der Tone durchgegangen. Eben so zählet auch die weichen Musikleitern ab, so müssen folgende

Ton-

Tonarten heraus kommen: C, D, Dis, F, G, A, H, c. || Cis, Dis, E, Fis, Gis, B, c, cis. || D, E, F, G, A, H, cis, d. || Dis, F, Fis, Gis, B, c, d, dis. || E, Fis, G, A, H, cis, dis, e. || F, G, Gis, B, c, d, e, f. || Fis, Gis, A, H, cis, dis, f, fis. || G, A, B, c, d, e, fis, g. || Gis, B, H, cis, dis, f, g, gis. || A, H, c, d, e, fis, gis, a. || B, c, cis, dis, f, g, a, b. || H, cis, d, e, fis, gis, b, h. || Man hat also auch alle Gattungen der weichen Tonart durchgegangen.

Zusatz.

§. 168. Da also alle harte, imgleichen alle weiche Musikleitern einander gleich sind, und derohalben einerley Stuffen im auf und absteigen, und die Tone einerley Verhältnis untereinander haben müssen, so folget, daß wir nur zwey Tonarten, in ieder aber zwölf Gattungen haben, welche nur der Höhe nach unterschieden sind.

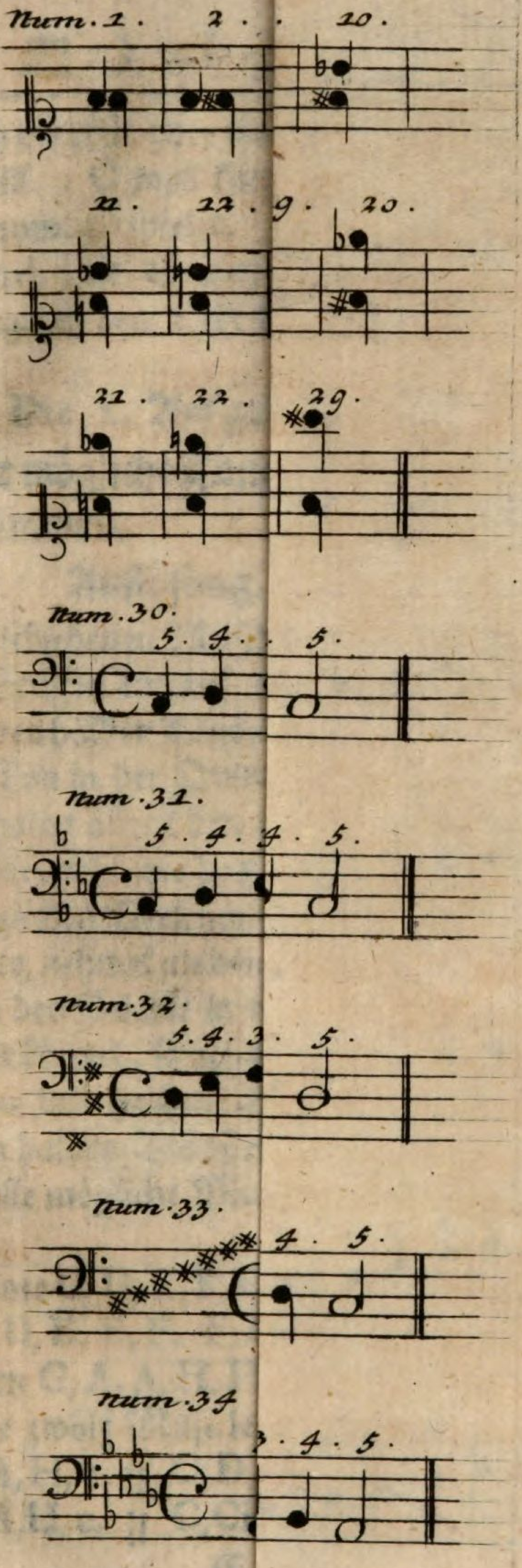
Die 1. Anmerkung.

§. 169. Die Neuern, und meines Wissens am ersten die Franzosen, haben eingeführet, daß sie in der weichen Tonart anders herunter als hinauf steigen, z. B. C, D, Dis, F, G, A, H, c, im hinauf steigen, im herunter steigen aber c, B, Gis, G, F, Dis, D, C, und also ist so zu sagen eine halbe Tonart mehr entstanden. Da aber keine Ursache vorhanden, warum man nicht eben so in der weichen Tonart hinauf als herunter steigen könnte, so folget, daß wir eigentlich drey Tonarten haben, da hingegen die, so in der weichen Tonart anders herunter als hinauf steigen, nur drittehalbe Tonarten haben. Wir haben

also an den weichen Tonarten C, D, Dis, F, G, Gis, B, c. u Cis, Dis, E, Fis, Gis, A, H, cis, und so fort, lauter **aeolische**, und an den harten Tonarten lauter **jonische Tonarten**, nach Art der Alten zu reden, die andere weiche Tonart aber, c, d, dis, f, g, h, a, c, kan man mit keinem Nahmen, so die Alten in Benennung der Tonarten brauchten, belegen.

Die 2. Anmerkung.

§. 170. Ein Anfänger wird sehr wohl thun, wenn er alle Musikleitern, so wohl mit der rechten als linken Hand fertig spielen lernet, ehe er weiter gehet. Wir haben zu dem Ende Tab. IV. num. 30. und so weiter, verschiedene Scalen hingesetzet, nebst der Application, als worauf gar viel ankommet. Die Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, bedeuten die fünf Finger, als 5, den kleinen Finger, 4, den Goldfinger, 3, den Mittelfinger, 4, den Zeigefinger, 1, den Daumen. Die Application von num. 31 und 32. kan auch wie bey num. 33. seyn, und wird die letzte allzeit beqvemer gebrauchet, wenn der Daumen nach der ersten Application auf einen halben Ton eben komt. Drum ist die letzte Application bey num. 34. in diesem Fall beqvemer als die erste. Im Discant gibt es auf diese Art ebenfalls zweyerley Application. Tab. V. num. 1. ist wohl nach der ersten Application zu spielen. F dur aber num. 2. wird viel beqvemer nach der andern Application gespielet. Kommt der Daumen im auf- und nieder steigen einer Leiter auf keinen halben Ton, so gilt es in solchen Fällen gleich viel,


Num. 1. 2. 10.
11. 12. 9. 10.
11. 12. 29.
Num. 30.
5. 4. 5.
Num. 31.
5. 4. 4. 5.
Num. 32.
5. 4. 3. 5.
Num. 33.
4. 5.
Num. 34
3. 4. 5.

. IV.

viel, ob man sich die erste oder die andere Application angewöhnen will. C moll kan man entweder wie num. 3. oder num. 4. spielen. So muß man die Application durch alle Scalen nach Art num. 5. und 6. und zugleich den Takt den Anfängern beybringen.

Die 2. Aufgabe.

§. 171. Alle mögliche Tonarten oder Musikleitern zu bestimmen.

Auflösung.

1. Da die verschiedenen Musikleitern aus den verschiedenen Stuffen im auf und absteigen durch Versetzung des halben Tons entstehen, so versetzet den halben Ton in der Qvinte so oft als möglich ist, und behaltet allzeit den halben Ton oben in der Qvarte einmahl wie das andere mahl.
2. Zu den möglichen Versetzungen des halben Tons in der Qvinte, nehmet alsdenn wieder den halben Ton oben in der Qvarte in einer andern Stuffe, und so oft ihr könnet, so nehmet zu den möglichen Versetzungen des halben Tons in der Qvinte, einen andern halben Ton oben in der Qvarte, so müsset ihr alle mögliche Musikleitern bestimmen können.

Z. E. die Qvinte C, D, E, F, G, hat vier Stuffen, nemlich C, D. D, E. E, F. F, G. Die Qvarte aber hat drey Stuffen G, A. A, H. H, c, und müssen derohalben folgende zwölf Musikleitern heraus komen:
C, D, E, F, G, A, H, c. || C, D, E, Fis, G, A, H, c. ||
C, D, Dis, F, G, A, H, c. || C, Cis, Dis, F, G, A, H, c. ||

 C, D,

C, D, E, F, G, A, B, c. || C, D, E, Fis, G, A, B, c. ||
C, D, Dis, F, G, A, B, c. || C, Cis, Dis, F, G, A, B, c. ||
C, D, E, F, G, Gis, B, c. || C, D, E, Fis, G, Gis, B, c. ||
C, D, Dis, F, G, Gis, B, c. || C, Cis, Dis, F, G, Gis, B, c.

Anmerkung.

§. 172. Ein ieder, der diese mögliche Musikleitern durchspielet, muß hören, daß nicht eine so gut ins Gehöre fället, als wie die andere. Doch ist keine Ursache anzugeben, warum nach Beschaffenheit der Umstände die unbekannten nicht so wohl zu gebrauchen wären, als die bey uns schon eingeführten, welche freylich am besten ins Gehöre fallen. Z. B. Die Musikleiter C, Cis, Dis, F, G, Gis, B, c, lässet sich bey Ausdruckung eines sehr traurigen Affects viel besser gebrauchen, als der bey uns eingeführte Moll-Ton.

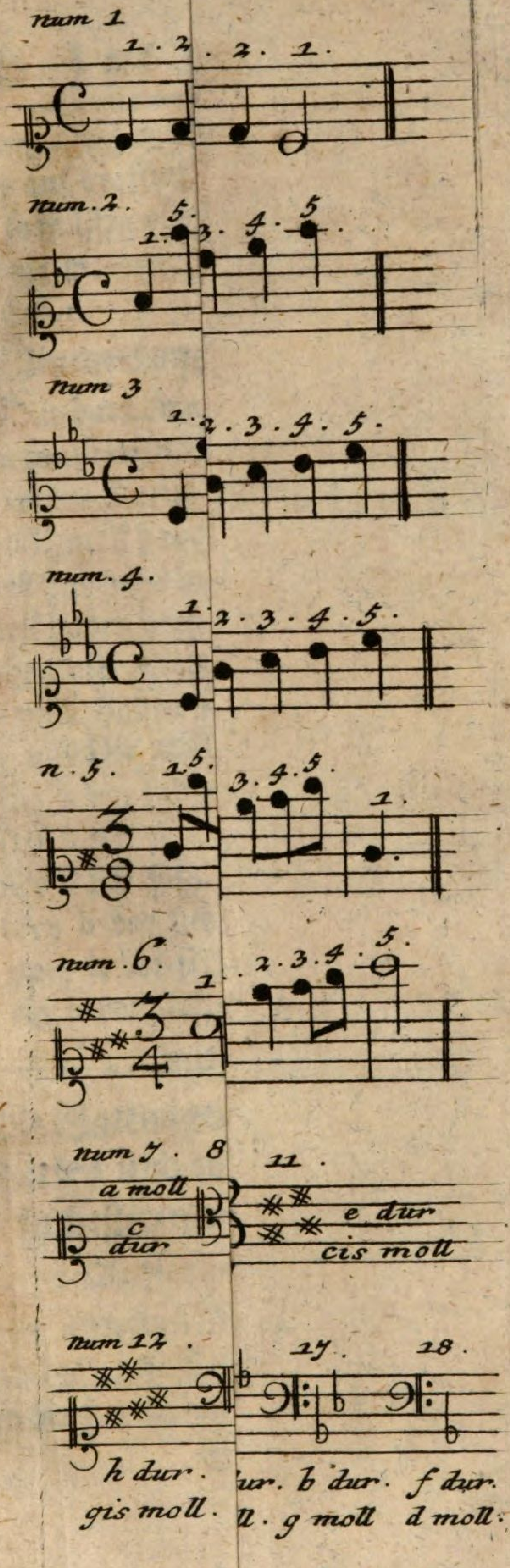
Die 3. Aufgabe.

§. 173. Die bey uns eingeführten Musikleitern vorn auf der Linie mit ihren gehörigen Kreutzen und bb zu bezeichnen.

Auflösung.

1. Zählet von einer beliebigen Stuffe an auf den fünf Linien acht Stuffen ab, so daß allzeit eine Note auf die Linie, und die folgende iederzeit zwischen die Linie kommet.
2. Wo man nun nöthig hat die Noten um einen halben Ton zu erhöhen, da setzet vorn auf die Linien Kreutze, und wo man nöthig hat die Noten oder Tone nach der bestimmten Leiter um einen

halben


num 1
1 . 2 . 2 . 1 .
num. 2.
5.
1. 3. 4. 5.
num 3
1. 2. 3. 4. 5.
num. 4.
1. 2. 3. 4. 5.
n. 5.
1. 5. 3. 4. 5. 1.
num. 6.
1. 2. 3. 4. 5.
num 7. 8
11.
a moll
c dur
e dur
cis moll
num 12.
17.
18.
h dur. ur. b dur. f dur.
gis moll. ll. g moll d moll.

Tab. V.

halben Ton zu erniedrigen, da setzet b, b, vorn in eben der Stelle auf die fünf Linien. Wenn ihr dieses gethan, so müssen alle Moll und alle Dur-Tone so bezeichnet werden, wie Tab. V. num. 7. und so weiter, stehet.

Anmerkung.

§. 174. C Dur hat also weder ein Kreutz noch ein b vorn auf den fünf Linien. Siehe Tab. V. num. 7. A moll hat auch weder Kreutz noch b vorn auf den Linien. G dur und E moll haben ein Kreutz vor, n. 8. D dur und H moll haben zwey Kreutze vor sich, n. 9. A dur und Fis moll haben drey Kreutze, n. 10. E dur und Cis moll haben vier Kreutze vor sich, num. 11. H dur und Gis moll haben fünf Kreutze vor sich, n. 12. Fis dur und Dis moll haben entweder sechs Kreutze oder sechs b vor sich, n. 13. Cis dur und B moll haben fünf b vor sich, n. 14. Gis dur und F moll haben vier b vor sich, n. 15. Dis dur und C moll haben drey b vor sich, n. 16. B dur und G moll haben zwey b vor sich, n. 17. F dur und D moll haben ein b vor sich, n. 18.

Die 4. Aufgabe.

§. 175. Die Gattungen und Neben-Gattungen des harten und weichen harmonischen Dreyklangs zu bestimmen.

Auflösung.

1. Von einem iedweden halben Ton zählet die Qvinte und die grose Terz ab, so habt ihr zwölf Gattungen des harten harmonischen Dreyklangs,

als c, e, g. cis, f, gis. d, fis, a. dis, g, b. e, gis, h. &c.

2. Von einem ieden der zwölf halben Tone, zählet die Qvinte und die kleine Terz ab, so habet ihr zwölf Gattungen des weichen harmonischen Dreyklangs, als c, dis, g. cis, e, gis. d, f, a. &c.

3. **Versetzet die Tone des harten harmonischen Dreyklangs, so oft als es möglich ist,** so habt ihr die Neben-Gattungen des harten harmonischen Dreyklangs.

4. **Versetzet die Tone des weichen harmonischen Dreyklangs, so oft als es möglich ist,** so müsset ihr die Neben-Gattungen des weichen harmonischen Dreyklangs erhalten.

Z. B. Wenn ihr den harten harmonischen Dreyklang c, e, g, versetzet, so oft als es möglich ist, so erhaltet ihr folgende sechs Gattungen: c, e, g. c, g, e. e, g, c. e, c, g. g, c, e. g, e, c. So ist es auch mit dem weichen harmonischen Dreyklang, wovon dieser c, g, dis, c, so wohl als von den harten harmonischen Dreyklängen c, g, e, c, am angenehmsten klinget, wegen der guten Verhältnisse, dessen Beweis in unsern Anfangs-Gründen aller musikalischen Wissenschafften zu suchen ist.

Zusatz.

§. 176. **Da aber die Tone aller Neben-Gattungen des harmonischen Dreyklangs wiederum können auf verschiedene Art versetzet werden, so folget, daß iede Neben-**

Gattung

Gattung wiederum verschiedene andere Neben-Gattungen unter sich begreifet. Z. B. c, g, $\overline{e}$, hat andere Verhältnisse, als C, g, $\overline{e}$, oder C, g, $\overline{\overline{e}}$, oder C, $\overline{g}$, $\overline{\overline{e}}$, und so weiter, und fället derowegen auch anders ins Gehöre.

Die 5. Aufgabe.

§. 177. Alle Gattungen und Neben-Gattungen so wohl der harten als weichen harmonischen Dreyklänge so gleich sich bekannt zu machen, und übersehen zu können.

Auflösung.

1. Nehmet den Cirkel auf der andern Seyte der Maschine vor euch, auf welchem in der Mitte Toni duri (harte Tonarten) stehet, und betrachtet was über einem ieden Ton gezeichnet ist, so werdet ihr so wohl die Gattung als die Neben-Gattungen aller harten harmonischen Dreyklänge finden und übersehen können. Z.B. Ihr wollet die Neben-Gattungen von C wissen, so suchet C auf, und sehet was auf C vor Fächer stehen, und in selbigen enthalten ist. Ihr werdet alsdenn den harmonischen Dreyklang von C dreymahl mit kleinen Buchstaben e, c, $\overline{g}$. g, e, $\overline{c}$. c, g, $\overline{e}$, und gleich drüber wieder dreymahl mit grosen Buchstaben E, G, C. G, C, E. C, E, G,

gezeichnet finden. Ihr möget von der rechten zur linken, oder von der linken zur rechten Hand im Cirkel gehen, so werdet ihr allzeit durch Qvinten hinunter oder hinauf steigen können, und endlich wieder zu dem vorigen Ton kommen, und also alle Gattungen und Neben-Gattungen der harten harmonischen Dreyklänge in einem Qvinten-Cirkel eingeschlossen finden.

2. Nehmet den andern Cirkel, auf welchem in der Mitte stehet Toni molles (weiche Tonarten) und verfahret eben so, so werdet ihr gleichfalls alle Gattungen und Neben-Gattungen im Qvarten-Cirkel eingeschlossen finden und übersehen können.

Anmerkung.

§. 178. Die Neben-Gattungen der harten und weichen harmonischen Dreyklänge sind deswegen theils mit kleinen Buchstaben gezeichnet und unterschieden worden, weil die Dreyklänge mit den kleinen Buchstaben in der Composition hauptsächlich gebrauchet, nicht aber im General-Baß können mit der rechten Hand gegriffen werden, weil sie zu weit aus einander liegen. Die aber, so mit grosen Buchstaben gleich über den kleinen Buchstaben gezeichnet sind, können auf dem Clavier mit der rechten Hand allein gar leicht gegriffen werden, und da dieses auf dreyerley Art geschehen kan, so kan man alle harmonische Säze auf dreyerley Art im General-Baß spielen.

Die 11. Erfahrung.

§. 179. Zwey unmittelbar auf einander

folgen-

folgende Qvinten und Octaven fallen nicht wohl ins Gehöre, und sind daher zu vermeiden.

Anmerkung.

§. 180. Man ist noch nicht so weit gekommen, daß man demonstriren könnte, warum zwey auf einander folgende Qvinten und Octaven verboten sind. Man gibt verschiedene Ursachen an, allein sie sind alle noch nicht zureichend. Es wird sich zeigen, was die Societät der musikalischen Wissenschafften in diesem Stück mit nächsten angeben wird. Einige Componisten setzen nach einer vollkommenen Qvinte eine falsche, welches in vielstimmigen Sachen, sonderlich in Mittel-Stimmen wohl angehet, weil das Gehöre es nicht so leicht merket, in zwey und dreystimmigen Sachen aber thut man besser, wenn man solches zu vermeiden suchet, indem es etwas unangenehm klinget. Diese verbotene Qvinten und Octaven werden in die verdeckten und offenbahren eingetheilet. Offenbahre auf einander folgende Qvinten sind z. E. C, D. G, A, oder c, g. e, h, &c. Offenbahre Octaven sind C, c. D, d, oder D, d. F, f, &c. Eine verdeckte Qvinte aber oder Octave ist, wenn die Bewegung zweyer Stimmen also beschaffen, daß in dem Raum, den die Tone durch ihre Bewegung aus einem Ort in den andern gemachet, ein solcher Ton zu finden, der zu einem der vier Tone eine Qvinte

A d

oder Octave ist. Zum Exempel CD ist eine verdeckte Octave, weil in den Raum von A bis d ein Ton enthalten,

halten, welcher mit C eine Octave machet, und also
gh
auch cg eine verdeckte Qvinte, weil in dem Raum von c bis g ein Ton, nemlich e enthalten, welcher mit h eine Qvinte machet. Eine verdeckte Octave aber oder Qvinte kan nur auf viererley Art begangen werden. Erstlich, wenn die ersten zwey Tone, so steigen, keine würckliche Octave machen, sondern die letztern, so ist der Ton, welcher die verdeckte Octave klinget, in dem Raum der höhern Tone enthalten,
A e
als C E da ist c die verdeckte Octave, welche zwischen A und E lieget, wenn aber die ersten zwey Tone, so steigen, eine würckliche Octave machen, so ist der Ton, welcher die verdeckte Octave klinget, im Raum der
c d
untern Tone enthalten, als C F da ist D die verdeckte Octave, welche zwischen C und F lieget.

So im Gegentheil, wenn die ersten zwey Tone, so fallen, keine würckliche Octave machen, so ist die verdeckte Octave im Raum der obern Ton enthalten,
c̄ h
als C H da ist c die verdeckte Octave, zwischen c̄ und h enthalten, und wenn hingegen die ersten Tone, so fallen, keine würckliche Octave machen, so ist die verdeckte Octave im Raum der untern Tone enthalten,
c̄ h
als c H da ist c die verdeckte Octave, so zwischen c und H lieget. Und so ist es auch mit den Qvinten,
ea, gh, hg, ae,
als cd, cg. gc, dc. Von den verdeckten Octaven aber sind folgende zwey allzeit erlaubet, erstlich, wenn

die

die Oberstimme einen ganzen Ton, die untere aber

d̄ c

eine Qvinte fället, als G C, hernach wenn die Oberstimme einen halben Ton, die untere aber eine Qvarte

h c̄

steiget, als G c. Uebrigens sind allzeit verdeckte Qvinten und Octaven so wohl als die würklichen von der Natur verboten. In vielstimmigen Sachen aber sind verdeckte Qvinten und Octaven in den Mittelstimmen nicht zu vermeiden, und weil sie die Ohren nicht beleydigen, auch erlaubet, die äusersten Stimmen aber müssen schlechter dings rein seyn, wenn man anderst nicht wieder die Regeln, so aus der Natur kommen, handeln will.

Die 12. Erfahrung.

§. 181. Eine nicht übereinstimmende Verhältnis, (realatio non harmonica) welche ein Uebellaut zweyer unmittelbar auf einander folgenden Tone in verschiedenen Stimmen ist, fället gleichfalls nicht wohl ins Gehöre, und ist dahero zu vermeiden.

Anmerkung.

§. 182. So sind z. B. unharmonische Verhältnisse

b d

g H da der Uebellaut in der Folge b und H stecket, welche gegen einander eine Dissonanz ausmachen, in

h a

g f machet die nicht übereinstimmende Verhältnis h, f, aus, welches gleichfalls eine Dissonanz ist. Allein diese Regel der Alten, daß man

die

die unharmonischen Verhältnisse schlechterdings vermeiden solle, leidet dermahlen eine grose Ausnahme, und man kan mit Fleis gar wohl nicht übereinstimmende Verhältnisse anbringen, indem die Dissonanzen, wie wir gesehen, von der Vernunft selbsten angegeben werden. §. 68. 69.

Die 13. Erfahrung.

§. 183. Der Fall und Sprung der übermäsigen Qvinte, der Fall und Sprung der übermäsigen Qvarte, und der Gang der übermäsigen Secunde fället gleichfalls, wegen ihrer Verhältnisse nicht wohl ins Gehöre, und sind dahero zu vermeiden.

Der 5. Lehrsatz.

§. 184. Eine jede Musik soll sich mit dem harmonischen Dreyklang anfangen und auch endigen.

Beweis.

Da die ganze Musik im harmonischen Dreyklang und desselben beständigen Veränderung bestehet, §. 57. 152. 153. die Dissonanzen aber um besagter Veränderung willen erst nach dem harmonischen Dreyklang folgen, §. 70. so muß der harmonische Dreyklang eine Musik nothwendig anfangen. Welches das erste ist.

Da die Dissonanzen unangenehm ins Gehöre fallen, und eine gewisse Unruhe verursachen

urſachen, §. 60. 67. der Muſik Haupt-Abſicht aber iſt, die Gemüther der Menſchen zu beruhigen und zu vergnügen, §. 62. ſo muß nothwendig am Ende nichts Verdrüsliches gehöret werden, und alſo der harmoniſche Dreyklang vorhanden ſeyn. Welches das andere, und leicht zu begreifen iſt.

Anmerkung.

§. 185. Die Neuern fangen öfters mit Diſſonanzen an, als

h	c̄
g	g
f	c
d	c
C	C

und kan man dieſes, indem der harmoniſche Dreyklang gleich darauf folget, als eine Zierlichkeit und Ausnahme, die nicht wieder die Vernunfft iſt, gar wohl gelten laſſen. Wenn ſie mit Sexten anfangen, ſo iſt dieſes noch mehr erlaubet, ie näher ſolches dem harmoniſchen Dreyklang iſt. Nimmermehr aber kan man eine Muſik mit Diſſonanzen ſchlieſen, wenn gleich ſolche auf das äuſerſte die Leidenſchafften zu erregen zum Endzweck hat, indem doch am Ende gehöret werden muß, daß es eine Muſik geweſen ſey. Diſſonanzen aber machen keine Muſik aus, ſondern der harmoniſche Dreyklang. Wenn tauſend und mehr Perſonen ein Concert ſpielen, und ieder am Ende einen andern Ton als der andere hören läſſet, ſo kan man doch weiter nichts vernehmen, als den harmoniſchen Dreyklang, die Octave, Qvinte und Terz.

Die

Die 6. Aufgabe.

§. 186. Die harmonischen Sätze zur harten Musikleiter im auf und absteigen zu finden.

Auflösung.

1. Da im harmonischen Dreyklang die ganze Musik bestehet §. 57. §. 152. §. 153. so suchet selbigen nach Möglichkeit in allen Tonen der harten Musikleiter anzubringen.
2. So oft aber zwey unmittelbar auf einander folgende Qvinten und Octaven sich ereignen, diese aber dem Gehöre unangenehm sind §. 179. so oft nehmet vor dergleichen Tone andere, die dem harmonischen Dreyklang am ähnlichsten sind.
3. Bringet keine andere Tone an, als die in eurer Leiter oder derselben am nächsten verwandten Leiter liegen, so müsset ihr alle harmonische Sätze zu den Tonen einer harten Musikleiter finden.
4. Wie ihr aufsteiget so steiget auch ab.

Beweis und Exempel.

Ihr sollet die harmonischen Sätze zu der harten Leiter C, D, E, F, G, A, H, c, finden. Greifet also zu dem C den harmonischen Dreyklang E, G, c, mit der rechten Hand, weil man mit dem harmonischen Dreyklang anfangen muß, §. 184. zu D als der Secunde in der Leiter, könnet ihr den völligen harmonischen Dreyklang nicht nehmen, weil ihr dadurch zwey auf einander folgende Qvinten und Octaven bekommen würdet, diese aber sind verboten, §. 179. also nehmet andere Tone, die dem harmonischen

Drey=

Drey-Klang am ähnlichsten sind. A und D könnet ihr nicht nehmen, wegen der Quinten und Octaven, also habet ihr noch von den Tonen eurer Leiter E, F, G, H, c übrig. E ist die Secunde von D, c aber die Septime, und also beede Tone vom harmonischen Drey-Klang ziemlich entfernet. F ist die Terz zu D, G die Quarte, und H die Sexte, welcher Tone Verhältnisse in den 6 ersten Stufsen der arithmetischen Fortschreitung stecken §. 149. 93. und sind also diese Tone F, G, H, in dieser Leiter zu D dem harmonischen Drey-Klang am nächsten. Derowegen folget, daß ihr zur Secunde in der harten Leiter iederzeit ordentlicher Weise die kleine Terz, die ordentliche Quarte und grose Sexte greifen, und zugleich zu D im Baß anschlagen müsset. Nun folget der dritte Ton in eurer Leiter, die Terz E. Die Tone, so hier dem harmonischen Dreyklang eurer Leiter c dur am ähnlichsten, sind E, G, c, die Octave, die kleine Terz, und die kleine Sexte von E. Denn wenn ihr stat c die Quinte H nehmen woltet, so wäre es der ordentliche harmonischn Dreyklang von E moll. Ihr habet aber die Leiter c dur vor euch. Derowegen müsset ihr zu der Terz in der harten Leiter iederzeit ordentlicher Weise die kleine Terz, die Octave und die kleine Sexte nehmen. Nun folget die Quarte F in eurer Leiter. Der ähnlichste harmonische Dreyklang ist D, A, C. Denn wenn ihr statt D die Octave F nehmen woltet, so würdet ihr Octaven und bey dem folgenden Ton G, welcher der Haupt-Ton in der harten Leiter c dur ist, und dahero den vollkommenen harmonischen

monischen Dreyklang verlanget, gar leicht Quinten und Octaven machen. Ihr würdet auch den vollkommenen harmonischen Dreyklang zu F dur hervor bringen, da ihr doch die Leiter c dur vor euch habet. Derowegen müsset ihr zu der Quarte eurer Leiter c dur mit der rechten Hand D, A, c, die grose Sexte, die grose Terz, und die Quinte, iederzeit ordentlicher Weise anschlagen. Nun folget der Haupt-Ton eurer Leiter c dur, die Quinte G, zu welcher ihr den ordentlichen harmonischen Dreyklang D, G, H, anschlagen müsset, weil die Quinte G das vollkommenste Intervall nach der Octave C, c ist. §. 147. 148. 149. Nun folget die Sexte A, in eurer Leiter. Der ähnlichste harmonische Dreyklang ist C, F, A, die kleine Terz, die kleine Sexte, und die Octave. Versuchets mit allen andern Tonen von der Leiter c dur, so werdet ihr entweder Quinten und Octaven machen, oder Tone anbringen, die vom harmonischen Dreyklang weiter, als diese entfernet sind. Derowegen muß man ordentlicher Weise zur Sexte in der harten Leiter iederzeit die kleine Terz, die kleine Sexte und Octave greifen. Zur Septime H kan aus gleichen Ursachen nichts anders als D, F, G, die kleine Terz, die falsche Quinte und kleine Sexte gegriffen werden. Zur Octave c wird, als am Ende der Leiter, der harmonische Dreyklang, C, E, G, angeschlagen §. 184. So wie ihr die harmonischen Säte im hinauf steigen der harten Leiter gebrauchet habet, so brauchet eben diese Säte auch im herunter steigen, indem keine Ursachen vorhanden sind, warum

um man im heruntersteigen andere Sätze gebrauchen solte. Ihr könnet nun die harmonischen Sätze im Auf- und Absteigen greifen, und wisset auch warum ihr also spielet.

Die 1. Anmerkung.

§. 187. Es ist dermahlen in der Musik zur Gewohnheit geworden, daß man insgemein anders herunter steiget als hinauf. Statt der falschen Qvinte in der Septime brauchen sie lieber im Heruntersteigen die Octave, oder verdoppeln die kleine Terz, oder die kleine Sexte. Zur Sexte brauchen sie insgemein im Heruntersteigen lieber die grose Sexte, ob solche gleich nicht in der Leiter, sondern in der nächst-verwandten Leiter G lieget. Zur Quarte nehmen sie im Heruntersteigen lieber die grose Secunde, die übermäßige Quarte und die grose Sexte; welches was auserordentliches ist, indem man dem harmonischen Dreyklang ähnlichere Töne nehmen könnte, wie im Aufsteigen.

Die 2. Anmerkung.

§. 188. Wenn zwey aufeinander folgende Quinten und Octaven solches nicht verbiethen, so kan man zur Secunde der harten Leiter statt der Quarte auch die Octave nehmen. Zur Terz dieser Leiter kan man sowohl die kleine Terz als die kleine Sexte verdoppeln, welches ebenfalls in der Septime dieser Leiter geschehen kan. Wir haben solches alles auf das sorgfältigste in der Maschine gezeichnet, und werden es auch in der bald folgenden allgemeinen Aufgabe alle harmonische Sätze zu allen möglichen

Tonen in allen eingeführten Leitern zu finden, sehr deutlich zu machen suchen.

Die 7. Aufgabe.

§. 189. **Die harmonischen Sätze zur weichen Musikleiter im Auf- und Absteigen zu finden.**

Auflösung.

Solche ist wie bey der vorhergehenden Aufgabe, die harmonischen Sätze zur harten Musikleiter zu finden. Der Beweis ist gleichfalls einerley, nemlich es geschiehet alles, warum ihr so, und nicht anders spielet, darum daß ihr die Quinten und Octaven vermeidet, und iederzeit zu den Tonen eurer Leiter, die dem harmonischen Dreyklang ähnlichsten Tone hören lässet. Daß ihr Quinten und Octaven vermeiden sollet, wisset ihr aus §. 179. und daß ihr allezeit die dem harmonischen Dreyklang ähnlichsten Tone nehmen müsset, wisset ihr aus §. 57. 152. 153. und daß ihr zu den harmonischen Sätzen Tone nehmen müsset, die schon in der Leiter, oder wenigstens in der nächstverwandten liegen, ist daher leicht zu begreifen, weil sonsten allzu sehr dissonirende Intervalle entstehen würden, welchen keinen Zusammenhang mit den ordentlichen Tonen der Leiter haben. Die weiche Musikleiter ist zweyerley. z.E. C, D, Dis, F, G, Gis, B, c, und C, D, Dis, F, G, A, H, c. Die ordentlichen Sätze sind aus angegebenen Ursachen zu der ersten Leiter Dis, G, c. F, G, B. Dis, G, c. D, Gis, c. D, G, B. C, F, Gis. D, F, G. C, Dis, G. So auch im absteigen. Zur andern Leiter sind die ordent-

ordentlichen Sätze Dis, G, c. F, G, H. Dis, G, c. D, A, c. D, G, H. C, F, A. D, F, G. C, Dis, G. So auch im Absteigen.

Die 1. Anmerkung.

§. 190. Durch die Gewohnheit der meisten Componisten ist es eingeführet, daß man z.E. durch folgende Tone in der weichen Leiter hinauf steiget, C, D, Dis, F, G, A, H, c, und zur Quarte in F in dieser Leiter, die kleine Terz Gis gebrauchet, ob sie gleich nicht in der Leiter lieget, durch folgende Tone aber herunter steiget, c, B, Gis, G, F, Dis, D, C, und zur Sexte, Gis, die übermäßige Quarte, zu G aber die grose Terz, zur Quarte F wie in der harten Leiter die grose Sexte, Secunde und Quarte nimmt, wornach wir uns auch in der Maschine gerichtet.

Die 2. Anmerkung.

§. 191. Zu der Secunde kan man, wie in der harten Leiter statt der Quarte auch die Octave nehmen, und auf der Terz, Sexte, und Septime können auch die Sexten und Terzen verdoppelt werden.

Die 3. Anmerkung.

§. 192. Wer einmahl die harmonischen Sätze zu der harten und weichen Leiter sich recht bekannt gemachet, der kan sie auch hernach leicht zu allen Leitern durch das ganze Clavier, nehmlich zu allen 12 harten und allen 12 weichen Leitern finden, indem sie durchgehends einander gleich sind. Denn die Ursachen der harmonischen Sätze, die in einer Leiter vorhanden, sind auch in der andern Leiter vorhanden. Und dieses ist das Haupt-Werk im

General-Baß, daß man die ordentlichen harmonischen Sätze zu allen Leitern ohne Fehler sogleich finden und abspielen kan.

Die 4. Anmerkung.

§. 193. Da die harmonischen Sätze, so mit der rechten Hand zu den Tonen der Leitern in der lincken Hand gespielet werden, mehrentheils aus drey verschiedenen Tonen bestehen, indem vier aber mehrere Tone nur wiederhohlte Tone seyn würden, so kan man auch die harmonischen Sätze auf dreyerley Art spielen, nemlich C, E, G kan auch gegriffen werden E, g, c, und G, c, e, und so alle harmonische Sätze zu den Tonen der harten und weichen Leitern.

Die 8. Aufgabe.

§. 194. Alle harmonische Sätze, dreymahl verändert zu den Tonen der 12 harten Musikleitern zu finden in auf- und absteigen.

Auflösung.

1. Setzet einen Stab nach dem andern, worauf die harten Leitern stehen, unter dem Riß unter, worauf stehet Modi duri (harte Tonarten) und fahret von iedem Ton in einer geraden Linie hinauf, so werdet ihr die harmonischen Sätze gezeichnet und mit Zahlen ausgedruckt finden.
2. Die Tone die die Zahlen andeuten, greifet in der Ordnung, wie sie gezeichnet sind, und so dreymahl.

Wenn ihr nicht gleich wisset, was die Zahlen vor Tone andeuten, so drehet den Ton, zu welchem ihr den

den harmonischen Satz suchet, oben in dem Auflösungs-Cirkel, da stehet: Circuli, qui nomina intervallorum demonstrant eaque & litteris & numeris exprimunt, das ist: Cirkel, welche die Namen der Intervallen zeigen, und sie so wohl mit Buchstaben, als Zahlen ausdrucken, unter die Octav, so weisen die Zahlen so gleich auf die Tone die ihr greifen sollet.

Exempel.

Ihr wollet die harmonischen Sätze zu C Dur finden. Verfahret derowegen also. Setzet den Stab worauf C Dur gezeichnet ist, unten an die Maschine linker Hand also an, daß Scala ascendens (die aufsteigende Leiter) unter die harmonischen Sätze, über welchen stehet: Scalae ascendentes, (die aufsteigenden Leitern) zu stehen kommet. Fahret in einer geraden Linie vom ersten Ton C hinauf in das oberste Fach, so stehet daselbst 3, 5, 8, übereinander. Soltet ihr nicht wissen, was diese 3 Zahlen zu C vor Tone bedeuten, so drehet oben im Auflösungs-Cirkel den Ton C, so auf dem kleinen Cirkel, der sich im grosen herum beweget, stehet, unter die Zahlen 8, oder 1, über welchen gleich stehet, Unisonus, Octava (der einstimmige Klang, die Octave). Suchet alsdenn in den Fächern, wo die Zahlen stehen, 3, 5 und 8 auf, so werden euch solche Zahlen auf E, g, c in kleinem Cirkel weisen. Diese greifet in der Ordnung wie gezeichnet, auf dem Clavier, so habt ihr den harmonischen Satz zum ersten Ton der harten Leiter C.

Den harmonischen Satz zum andern Ton D der Leiter, findet ihr auf gleiche Weise also: Fahret

unten von D, so auf dem Stab der harten Leiter C stehet, in einer geraden Linie bis in das oberste Fach hinauf, so findet ihr den gesuchten harmoni-

6

schen Satz auf zweyerley Art gezeichnet, erstlich 3 b

6 8

und dem 4 Soltet ihr nicht wissen, was diese

3 b

Zahlen vor Tone bedeuten, so drehet oben im Auflösungs-Cirkel den Ton D, so auf dem kleinen Cirkel stehet, unter die Zahl 8, die Octave. Suchet alsdenn in den Fächern wo die Zahlen stehen, 8, 3 b, 6 auf, so werden euch solche Zahlen auf D, F, H im kleinen Cirkel weisen. Diese Tone greifet in der Ordnung wie gezeichnet ist, so habt ihr den harmonischen Satz zum andern Ton D, der harten Leiter C. Ihr könnet auch die Qvarte statt der Octave nehmen, in der Ordnung wie gleich neben stehet.

Den harmonischen Satz zum dritten Ton der harten Leiter c, findet ihr auf gleiche Weise also. Fahret unten von E, so auf dem Stab der harten Leiter C stehet, in einer geraden Linie hinauf, bis in das oberste Fach, so werdet ihr daselbst den harmonischen Satz zu E auf zweyerley Art gezeich-

6 b 6 b

net finden, nemlich 3 b und 3 b Soltet ihr nicht

8 6 b.

wissen, was diese Zahlen vor Tone ausdrucken, so drehet E im kleinen Cirkel oben im Auflösungs-Cirkel unter die Octave, so werden euch die Zahlen 8, 3 b, und 6 b auf die Tone E, G, c, weisen,

auch

auch zugleich die Nahmen der Intervallen andeuten, nemlich über 8 stehet Octava, (die Octave) über 6 b. Sexta minor, (die kleine Sexte) über 3 b Tertia minor (die kleine Tertie). Diese Tone greifet in der Ordnung wie gezeichnet ist, so habt ihr den harmonischen Satz zum dritten Ton E, eurer harten Leiter C. Merket aber wohl, daß, wenn ihr den
6
ersten Satz 3 b bey der Secunde in der harten
8
Leiter brauchet, ihr bey der Terz alsdenn den
6 b
andern 3 b gebrauchen müsset, um die Octaven zu
6 b
vermeiden. Gebrauchet ihr aber den andern Satz
6
4 bey der Secunde der harten Leiter, so könnet ihr
3 b
von beyden Sätzen der Terz gebrauchen, welchen ihr wollet.

Den harmonischen Satz zum vierten Ton findet ihr auf gleiche weise also: Fahret unten von F, so auf dem Stab der harten Leiter C stehet, in einer geraden Linie bis in das oberste Fach, so werdet ihr
5
3 finden. Soltet ihr nicht wissen, was diese Zahlen
6
vor Tone bedeuten, so suchet oben im kleinen Cirkel, welcher sich im grosen herum beweget, F auf, drehet ihn unter die Octave, und sehet zu auf was vor Buchstaben die Zahlen 5, 3, 6, weisen, welche seyn

werden C, A, D, diese greifet in der Ordnung wie gezeichnet, so habt ihr den harmonischen Satz zum vierten Ton eurer harten Leiter C. So verfahret bis zu Ende eurer harten Leiter C, so habt ihr alle harmonische Sätze im aufsteigen zu allen Tonen eurer Leiter, und zwar in solcher Ordnung, daß ihr keine Qvinten und Octaven machen, oder sonsten Fehler begehen könnet.

Merket, daß ihr ohne Unterscheid, da die Sexte, und die Septime der harten Leiter iede zweyerley Sätze hat, gebrauchen könnet, welchen ihr wollet. Wollet ihr die harmonischen Sätze der harten Leiter C dur im absteigen finden, so setzet den Stab der harten Leiter C dur unten an die Maschine rechter Hand also an, daß Scala descendens (die absteigende Leiter) unter die harmonischen Sätze, über welchen stehet: Scalae descendentes (die absteigenden Leitern zu stehen kommet. Fahret von C in einer geraden Linie in das oberste Fach hinauf, so

8

findet ihr den Satz 5 Fahret von H hinauf, so

3.

findet ihr die zwey Sätze die man zu H greifen kan, und gilt es gleich viel, welchen ihr auf einmahl nehmen wollet. Fahret von A hinauf, und so bis zum Ende der Leiter, so findet ihr alle harmonische Sätze der harten Leiter im absteigen, nach der einmahl eingeführten Gewohnheit. Wenn ihr aber sonsten wollet, so könnet ihr nach Gutbefinden in der Composition auf wie absteigen, und hinwiederum absteigen wie aufsteigen, indem in der Natur der

Musik keine Ursach vorhanden, welche euch solches verbietet, wie ihr nun schon wissen müsset. Merket, daß ihr von beyderley Sätzen zur Qvarte und Terz im absteigen einen auf einmahl brauchen könnet, welchen ihr wollet. Brauchet ihr aber den ersten Satz zur Terz, so könnet ihr den ersten Satz zur Secunde drauf brauchen, indem in Mittelstimmen eine vollkommene und falsche Qvinte nach einander noch wohl erlaubet ist. Den andern Satz zur Secunde aber könnet ihr nach dem ersten Satz zur Terz nicht gebrauchen, weil erstlich der Sprung zu groß ist, und auch eine verdeckte Octave zum Vorschein kommen würde, ihr könnet ihn auch nicht nach dem andern Satz der Terz gebrauchen, sondern nur nach dem ersten Satz der Secunde in der Composition, oder im Spielen, noch einmahl.

Wie ihr nun alle harmonische Sätze zu den Tonen in der harten Leiter im auf und absteigen durchgegangen, so gehet nun auf eben diese Art die Sätze noch einmahl durch, welche unter den Fächern der harmonischen Sätze, die ihr eben vorgenommen,

3 / 8 / 5

stehen, und der erste 8 der andere 6 oder 6 ist.

8 / 6 / 3b — 3b / 6 / 4

Sie sind mit den vorigen einerley, aber sie stehen in einer andern Ordnung. Merket dabey, daß, wenn

8 / 6 / 3b

ihr den ersten Satz zur Secunde 6 gebrauchet, ihr

3b / 6b / 3b

bey der Terz den andern 6b nehmen müsset, um die

die Octaven zu vermeiden. Gebrauchet ihr aber den
3 b
andern Satz zur Secunde, 6 so könnet ihr von den
4,
zwey Sätzen der Terz gebrauchen einen auf einmahl welchen ihr wollet. Da die Sexte und Septime auch zweyerley Sätze haben, so merket, daß, wenn
3 b
ihr den ersten Satz zur Sexte 8 gebrauchet, ihr
6 b
von den zwey Sätzen zur Septime brauchen könnet, welchen ihr wollet einen auf einmahl. Brauchet ihr
3 b
aber den andern Satz zur Sexte 6 b so könnet ihr der
3 b
Octaven wegen nur den ersten Satz der Septime
3 b
gebrauchen. Gedenket nicht, daß 8 zur Sexte,
6 b
3 b
und 6 b zur Septime, Qvinten sind, denn F wird
3 b
in D und nicht in G aufgelöset.

Im Absteigen könnet ihr von beyden Sätzen zur Septime, Qvarte und Terz ohne Unterscheid gebrauchen einen auf einmahl welchen ihr wollet. Nach dem ersten Satz der Terz aber könnet ihr nur den ersten Satz zur Secunde drauf hören lassen. Nach dem andern Satz der Terz aber könnet ihr von beyden Sätzen zur Secunde einen auf einmahl gebrauchen welchen ihr wollet.

Nun

Nun gehet alle harmonische Sätze, die wieder unter diesen Sätzen, die ihr eben vorgenommen habt, stehen, und in den dritten Fächern von oben herein enthalten sind, zur harten Leiter C dur zum dritten und letzten mahl durch. Sie sind wieder mit den vorigen Sätzen einerley, aber abermahl in einer andern Ordnung. Nemlich die Qvinte g stehet in der dritten Ordnung bey dem ersten Satz 5 3 8 oben, da sie hingegen bey der ersten Ordnung in der Mitten, und bey der andern unten gestanden hat.

Merket, daß, wenn ihr bey dieser dritten Ordnung den ersten Satz zur Secunde brauchet, ihr zur Terz darauf den andern Satz, da die kleine Terz verdoppelt wird, gebrauchen müsset. Brauchet ihr aber den andern Satz der Secunde, so könnet ihr von beyden Sätzen der Terz ohne Unterscheid einen auf einmahl gebrauchen, welchen ihr wollet. Bey der Sexte könnet ihr nur den ersten Satz in dieser Ordnung gebrauchen, und von der Septime auch nur den ersten Satz. Denn woltet ihr nach dem ersten Satz zur Sexte, den andern Satz zur Septime gebrauchen, so würden zwey kleine Sexten auf einander folgen, welche zwar viele gebrauchen, mir aber deswegen nicht allzu wohl klingen, weil sie eine Aehnlichkeit mit den Octaven haben; und wenn ihr den andern Satz zur Sexte gebrauchen woltet, so würdet ihr Qvinten machen, ihr möchtet von den Sätzen zur Septime nehmen welchen ihr woltet. Ich habe den andern Satz zur Sexte nur deswegen hinge-

hingesetzet, daß ihr sehet wie man Fehler vermeidet, und daß man auch die kleine Sexte auf der Sexte der harten Leiter verdoppeln kan, ob es gleich in dieser Ordnung und Zusammenhang nicht angehet.

Im Absteigen könnet ihr von beyden Sätzen zur Septime gebrauchen welchen ihr wollet. Ihr könnet auch von beyden Sätzen zur Qvarte und Terz gebrauchen, welche ihr wollet. Wenn ihr aber den ersten Satz zur Terz gebrauchet, so könnet ihr nur den ersten Satz zur Secunde drauf gebrauchen, nach dem andern Satz zur Terz aber könnet ihr von den Sätzen zur Secunde gebrauchen welchen ihr wollet.

Nun habet ihr der harten Leiter C ordentliche harmonische Sätze nach allen möglichen Ordnungen im General-Baß, (ich sage im General-Baß, denn in der Composition sind noch mehr Ordnungen möglich, wie ihr schon aus den verschiedenen Ordnungen der harmonischen Dreyklänge §. 175. 176. wissen könnet,) im auf und absteigen durchgegangen. Wie ihr es nun mit der harten Leiter C gemachet habet, nach allen dreyen Ordnungen, so machet es auch mit den harten Leitern Cis, mit D, mit Dis, und so fort, bis ihr mit allen harten Leitern, die auf den Stäben gezeichnet sind, und von welchen ihr, wie gewiesen worden, einen nach dem andern untersetzet, zu Ende seyd, so habt ihr alle harmonische Sätze dreymahl verändert zu den Tonen aller zwölf harten Musik-Leitern im auf und absteigen gefunden, welches zu thun war.

Die

Die 9. Aufgabe.

§. 195. Alle harmonische Sätze dreymahl verändert zu den Tonen aller zwölf weichen Musik-Leitern zu finden im auf und absteigen.

Auflösung.

Solche ist mit der vorhergehenden Aufgabe einerley.

Exempel.

Ihr sollet die harmonischen Sätze zu C moll finden. Verfahret derowegen also: Setzet den Stab, worauf C moll gezeichnet ist, unten an die Maschine linker Hand also an, daß Scala ascendens (die aufsteigende Leiter,) unter die harmonischen Sätze über welchen stehet, scalae ascendentes (die aufsteigenden Leitern) zu stehen kommet. Fahret in einer geraden Linie vom ersten Ton C hinauf, in das oberste Fach der weichen harmonischen Sätze,

8
in welchen der Satz 5 stehet. Soltet ihr nicht
3 b

gleich wissen, was diese Zahlen zu c vor Tone andeuten, so drehet oben im Auflösungs-Cirkel den Ton C, welcher im kleinen Cirkel so sich im grosen herum beweget, enthalten ist, unter die Octave, und sehet zu, auf was vor Tone euch die Zahlen 3 b, 5, 8 weisen. Diese werden seyn Dis, G, c, die ihr auf dem Clavier, in der Ordnung wie gezeichnet ist, greifen müsset, so habet ihr den ersten Satz zur weichen Leiter C. Verfahret also bis diese Leiter im Aufsteigen zu Ende ist, so werdet ihr alle harmonische

Sätze

Sätze zu den Tonen der weichen Leiter C im Aufsteigen finden. Was ihr bey der harten Leiter wegen der doppelten harmonischen Sätze zu merken gehabt, müsset ihr hier gleichfalls beobachten.

Im Absteigen müsset ihr den Stab C moll, so wie bey der harten Leiter im Absteigen gewiesen worden, untersetzen. Von den doppelten Sätzen aber könnet ihr ohne Unterscheid einen auf einmahl gebrauchen, welchen ihr wollet.

Verfahret auf gleiche Art mit den Sätzen zur weichen Leiter in der andern Ordnung im Auf- und Absteigen, so findet ihr alle harmonische Sätze der weichen Leiter in der andern Ordnung.

Merket aber, daß ihr den ersten Satz zur Secunde nur in der Composition nach Beschaffenheit gebrauchen könnet, oder auch im Spielen, wenn ihr in der Terz drauf die grose Sexte verdoppelt, wie der andere Satz zur Terz ist in der ersten Ordnung. Nach dem zweyten Satz zur Secunde aber könnet ihr von den Sätzen der Terz darauf gebrauchen, welchen ihr wollet. Von den Sätzen zur Sexte und Septime könnet ihr nach dem ersten Satz zur Sexte, von den Sätzen der Septime darauf gebrauchen, welchen ihr wollet. Nach dem andern Satz zur Sexte aber könnet ihr nur den ersten Satz zur Septime darauf gebrauchen.

Im Absteigen der andern Ordnung müsset ihr nach dem ersten Satz zur Septime auch den andern brauchen, wenn ihr den darauf folgenden Satz zu Sexte brauchen wollet. Denn woltet ihr

den

den Satz zur Sexte nach dem ersten Satz zur Septime gebrauchen, so würdet ihr zwey Qvinten machen, und wenn ihr nach dem Satz der Octave den andern Satz der Septime gebrauchen woltet, so würdet ihr eine verdeckte Octave machen. Wenn ihr also nur den ersten Satz zur Septime gebrauchen wollet, so müsset ihr zur Sexte drauf den Satz in der ersten Ordnung zur Sexte gebrauchen, und deswegen auch den folgenden Satz der Qviute in der ersten Ordnung, worauff ihr wieder in eure andere Ordnung gehen könnet. Wir haben es mit Fleiß so gesetzet, daß ihr handgreiflich sehet, wie man Qvinten und verdeckte Octaven vermeiden muß.

Von den Sätzen der Qvarte und Terz könnet ihr ohne Unterscheid einen auf einmahl gebrauchen, welchen ihr wollet. Gebrauchet ihr aber den andern Satz zur Terz, so könnet ihr den ersten Satz zur Secunde drauf gebrauchen, nach dem ersten Satz zur Terz aber könnet ihr von den Sätzen zur Secunde gebrauchen, welchen ihr wollet.

Verfahret endlich auf gleiche Weise mit den harmonischen Sätzen der weichen Leiter c in der dritten Ordnung im Auf- und Absteigen.

Was ihr in der harten Leiter im Aufsteigen in der dritten Ordnung wegen der doppelten Sätze zu merken gehabt, das müsset ihr auch hier bey der weichen Leiter im Aufsteigen in der dritten Ordnung merken. Im Absteigen merket, daß ihr den andern Satz zur Septime nur nach dem ersten Satz zur Septime brauchen könnet. Von den Sätzen der Qvarte und Terz könnet ihr gebrauchen, welchen ihr wollet. Ge-

brauchet ihr aber den ersten Satz der Terz, so könnet ihr nur den ersten Satz zur Secunde drauf gebrauchen, nach dem andern Satz der Terz aber könnet ihr von den Sätzen der Secunde gebrauchen, welchen ihr wollet. Wie ihr es nun mit der weichen Leiter C gemachet, nach allen dreyen Ordnungen, so machet es mit den weichen Leitern Cis, D, Dis, und so fort, bis ihr mit allen weichen Leitern, die auf den Stäben gezeichnet sind, und von welchen ihr, wie gewiesen worden, einen nach den andern untersetzet, zu Ende seyd, so habt ihr alle harmonischen Sätze dreymahl verändert, zu den Tonen aller 12 weichen Musikleitern im Auf- und Absteigen gefunden, welches zu thun war.

Die 1. Anmerkung.

§. 196. Diese zwey vorhergehenden Aufgaben müsset ihr euch ganz besonders wohl bekannt machen, weil darinn das ganze Wesen der Musik und des General-Basses enthalten ist. Ihr könnet auch nun selbsten viele Regeln daraus ziehen. z. E. Wenn ihr von der aufsteigenden harten Leiter in der ersten Ordnung anfanget, so sehet ihr, daß sich die Octave in die grose Sexte, die grose Sexte in die kleine Sexte, die kleine Sexte in die Qvinte, die Qvinte in die grose Terz, die grose Terz in die Octave, oder kleine Terz, die kleine Terz in die kleine Sexte, und solche wieder in die Qvinte auflöset. In eben dieser Ordnung sehet ihr, daß die Qvinte in die kleine Terz oder Qvarte, die Qvarte in die kleine Terz, die kleine Terz in die grose Terz, die grose

Terz

Terz in die Octave, die Octave in die kleine Sexte, die kleine Sexte in die falsche Qvinte, oder kleine Terz, und endlich die kleine Terz wieder in die grose Terz auflöset. Und so könnet ihr durch alle Ordnungen der harten und weichen Leitern im Auf- und Absteigen sehen, wie sich die Intervalle in andere Intervalle auflösen, und in euren Nutzen verwenden. Ihr sehet auch, daß ihr auf der Terz, Sexte und Septime der harten Leiter so wohl als der weichen iederzeit die Terz und Sexte verdoppeln könnet.

Die 2. Anmerkung.

§. 197. Ihr habt gesehen, daß sich die Stimmen auf verschiedene Art bewegen. Es ist diese Bewegung dreyerley. Die **Seiten-Bewegung** (motus obliquus) ist, wenn eine oder mehr Stimmen liegen bleiben, die andere aber sich fort beweget. Nemlich wenn die obere Stimme liegen bleibet, und die untere fortgehet, es mag über sich oder unter sich seyn, und hernach wenn die untere Stimme liegen bleibet, die obere aber fortgehet, sie mag sich zu der untern Stimme nähern, oder von ihr entfernen. Die **gerade Bewegung** (motus rectus) ist, wenn zwey oder mehr Stimmen sich zugleich in die Höhe oder zugleich in die Tiefe bewegen. Im General-Baß müsset ihr diese Bewegung mit beyden Händen allzeit zu vermeiden suchen, ihr werdet sonsten bey nahe allemahl Fehler machen. Die **wiedrige Bewegung** (motus contrarius) ist, wenn zwey oder mehr Stimmen sich also bewegen,

brauchet ihr aber den ersten Satz der Terz, so könnet ihr nur den ersten Satz zur Secunde drauf gebrauchen, nach dem andern Satz der Terz aber könnet ihr von den Sätzen der Secunde gebrauchen, welchen ihr wollet. Wie ihr es nun mit der weichen Leiter C gemachet, nach allen dreyen Ordnungen, so machet es mit den weichen Leitern Cis, D, Dis, und so fort, bis ihr mit allen weichen Leitern, die auf den Stäben gezeichnet sind, und von welchen ihr, wie gewiesen worden, einen nach den andern untersetzet, zu Ende seyd, so habt ihr alle harmonischen Sätze dreymahl verändert, zu den Tonen aller 12 weichen Musikleitern im Auf- und Absteigen gefunden, welches zu thun war.

Die 1. Anmerkung.

§. 196. Diese zwey vorhergehenden Aufgaben müsset ihr euch ganz besonders wohl bekannt machen, weil darinn das ganze Wesen der Musik und des General-Basses enthalten ist. Ihr könnet auch nun selbsten viele Regeln daraus ziehen. z.E. Wenn ihr von der aufsteigenden harten Leiter in der ersten Ordnung anfanget, so sehet ihr, daß sich die Octave in die grose Sexte, die grose Sexte in die kleine Sexte, die kleine Sexte in die Qvinte, die Qvinte in die grose Terz, die grose Terz in die Octave, oder kleine Terz, die kleine Terz in die kleine Sexte, und solche wieder in die Qvinte auflöset. In eben dieser Ordnung sehet ihr, daß die Qvinte in die kleine Terz oder Qvarte, die Qvarte in die kleine Terz, die kleine Terz in die grose Terz, die grose

Terz

Terz in die Octave, die Octave in die kleine Sexte, die kleine Sexte in die falsche Qvinte, oder kleine Terz, und endlich die kleine Terz wieder in die grose Terz auflöset. Und so könnet ihr durch alle Ordnungen der harten und weichen Leitern im Auf- und Absteigen sehen, wie sich die Intervalle in andere Intervalle auflösen, und in euren Nutzen verwenden. Ihr sehet auch, daß ihr auf der Terz, Sexte und Septime der harten Leiter so wohl als der weichen iederzeit die Terz und Sexte verdoppeln könnet.

Die 2. Anmerkung.

§. 197. Ihr habt gesehen, daß sich die Stimmen auf verschiedene Art bewegen. Es ist diese Bewegung dreyerley. Die **Seiten-Bewegung** (motus obliquus) ist, wenn eine oder mehr Stimmen liegen bleiben, die andere aber sich fort beweget. Nemlich wenn die obere Stimme liegen bleibet, und die untere fortgehet, es mag über sich oder unter sich seyn, und hernach wenn die untere Stimme liegen bleibet, die obere aber fortgehet, sie mag sich zu der untern Stimme nähern, oder von ihr entfernen. Die **gerade Bewegung** (motus rectus) ist, wenn zwey oder mehr Stimmen sich zugleich in die Höhe oder zugleich in die Tiefe bewegen. Im General-Baß müsset ihr diese Bewegung mit beyden Händen allzeit zu vermeiden suchen, ihr werdet sonsten bey nahe allemahl Fehler machen. Die **wiedrige Bewegung** (motus contrarius) ist, wenn zwey oder mehr Stimmen sich also bewegen,

daß, wenn die obern Stimmen in die Höhe steigen, die untere herunter gehet, und wenn die obern Stimmen herunter gehen, die untere hinauf steiget. Diese wiedrige Bewegung müsset ihr im General-Baß, so oft als nur immer möglich, beobachten, denn dadurch vermeidet ihr bey nahe alle Fehler, so ihr auserdem mit den Qvinten und Octaven machen würdet.

Der 6. Lehr-Satz.

§. 198. Man kan von einem ieden harmonischen Satz eines Tons einer harten und weichen Leiter zu einem ieden andern Ton in selbigen Leitern im Auf- und Absteigen gehen.

Beweis.

Es kommen weder Qvinten noch Octaven, noch unharmonische Verhältnisse vor, wenn man solches thut, derohalben solches wohl erlaubet ist. Z. E. ihr könnet aus C Dur vom Satz zum ersten Ton zum Satz zu dem dritten Ton, vom Satz zum ersten Ton zum Satz zu dem vierten Ton, und so vom ersten zum 5ten, vom ersten zum 6ten, vom ersten zum 7ten, vom ersten zum 8ten gehen. Imgleichen vom andern zum 4ten, vom 2ten zum 5ten, von 2ten zum 6ten, vom 2ten zum 7ten, vom 2ten zum 8ten. Vom 3ten zum 5ten, vom 3ten zum 6ten, vom dritten zum 7ten, vom 3ten zum 8ten. Vom 4ten zum 6ten, vom 4ten zum 7ten, vom 4ten zum 8ten. Vom 5ten zum 7ten, vom 5ten zum 8ten. Vom 6ten zum 8ten. Ferner im Abstei-

Absteigen vom 8ten zum 7ten, vom 8ten zum 6ten, vom 8ten zum 5ten, vom 8ten zum 4ten, vom 8ten zum 3ten, vom 8ten zum 2ten, vom 8ten zum 1sten. Vom 7ten zum 5ten, vom 7ten zum 4ten, vom 7ten zum 3ten, vom 7ten zum 2ten, vom 7ten zum 1sten. Vom 6ten zum 4ten, vom 6ten zum 3, vom 6ten zum 2ten, vom 6ten zum 1ten. Vom 5ten zum 3ten, vom 5ten zum 2ten, vom 5ten zum 1ten. Vom 4ten zum 2ten, vom 4ten zum 1sten. Vom 3ten zum 1sten. So auch in der weichen Leiter im Auf- und Absteigen.

Zusatz.

§. 199. So wie also die Tone einer Leiter z. E. A, H, cis, d, e, fis, gis, a einen Zusammenhang und gute Verhältnis gegen einander haben, so haben auch die harmonischen Sätze zu diesen Tonen, weil sie selbst, aus den Tonen der Leiter genommen sind, einen Zusammenhang und gute Verhältnis gegen einander.

Die 49. Erklärung.

§. 200. Wenn in einer harten Leiter, als C, D, E, F, G, A, H, c eine Reyhe Tone enthalten ist, die auch in einer andern Leiter, als G, A, H, c, d, e, fis, g, anzutreffen ist, so heisen wir solches eine Verwandschafft, die eine Leiter mit der andern hat.

Die 1. Anmerkung.

§. 201. Wir wissen schon daß eine Leiter in die

Qvinte und Qvarte eingetheilet wird, §. 97. und daß die Haupt-Tone der Leiter, z. E. F, G, A, B, c d, e, f, die Octave, Terz und Qvinte : F, A, c, f sind §. 87. und also die Qvinte auch der Haupt-Theil einer Leiter ist, weil in selbiger der harmonische Dreyklang enthalten. Wenn also die Qvarte einer Leiter zur Qvinte in einer andern Leiter wird, so ist solche die am allernächsten verwandte Leiter. So ist von der Leiter C Dur C, D, E, F, G, A, H, c die am allernächsten Verwandte Leiter G Dur, weil solche Leiter die Qvarte von C Dur G, A, H, c, zur Qvinte ihrer Leiter G, A, H, c, d, nimmet. Die drauf nächst Verwandte Leiter ist, welcher die Quinte einer Leiter, zur Qvarte ihrer Leiter nimmet. So ist von C Dur die nach G Dur am nächsten verwandte Leiter F, G, A, B, c, d, e, f, als welche von der Qvinte C Dur C, D, E, F, G, die Qvarte ihrer Leiter c, d, e, f machet. Weil nun G Dur den unvollkommenern Theil der Leiter C Dur, die Qvarte, zum vollkommenern Theil, zur Qvinte, ihrer Leiter nimmet, F Dur aber den vollkommenern Theil der Leiter C Dur, die Qvinte, zum unvollkommenenern Theil ihrer Leiter, zur Qvarte nimmet, so muß auch nothwendig G Dur dem C Dur mehr verwandt seyn, denn F Dur. A moll gebrauchet gleichfalls die Qvinte der Leiter C Dur fänget aber erst in der Terz damit an, so daß sie die Qvinte von C Dur zum Theil zu ihrer Qvinte, und zum Theil zu ihrer Qvarte nimmt, A, H, c, d, e, f, g, a. E moll nimmt die Qvarte G, A, H, c von der Leiter C

Dur

Dur, fänget aber erst in der Terz damit an, so daß sie die Qvarte von C zum Theil zu ihrer Qvinte und zum Theil zur Qvarte gebrauchet. E, Fis, G, A, H, c, d, e. A moll ist also wieder näher als E moll verwandt. Einige meinen E moll wäre zu C Dur näher verwandt, als A moll weil E die Terz von C, A aber nur die Sexte, ein unvollkommeneres Intervall, von C ist. Allein dieses gehöret hieher nicht, weil es in der Verwandtschafft auf die Aehnlichkeit der Verhältnisse der Tone, so eine Leiter zur andern hat, ankommet. Dieser entstehet nun, wenn eine Leiter eine Reyhe Tone einer andern Leiter entlehnet, und iemehr eine solche Reyhe Tone von vollkommenern Intervallen anfänget, und iemehr solche aus den vollkommenern Intervallen einer andern Leiter entlehnet wird, iemehr ist eine Leiter mit der andern verwandt. Derowegen ist D moll wieder weniger mit C Dur verwandt, als E moll, weil D moll mit der Secunde der Qvinte C Dur einem unvollkommenern Intervall, als die Terz ihre Leiter anfänget. D, E, F, G, A, b, c, d. H moll ist wieder weniger verwandt, mit C Dur und so fort. Mit C moll ist am nächsten G Dur, verwandt. Ob gleich b so wohl als h in der Leiter lieget, so brauchet man doch g Dur lieber, als g moll, weil c, h, c, eine bessere Melodie als c, b, c machet, auch mehr Veränderung vorhanden, wenn auf einem weichen harmonischen Dreyklang in einer Ausweichung drauf ein harter Dreyklang folget. Alsdenn ist F moll, Gis Dur, Dis Dur, B Dur am nächsten mit C moll aus gleichen Ursachen, wie bey der harten Leiter, verwandt.

§. 202.

Die 2. Anmerkung.

§. 202. Wenn man also ein Concert componirt, aus C dur, so kan man in g dur, f dur, A moll, E moll und d moll ausweichen. Ist es aber aus C moll componirt, so kan man in g moll und besonders dur, in f moll, in gis dur, in dis dur, in B dur ausweichen, oder kurz zu reden: ihr könnet von einer ieden harten Leiter in die Qvinte, in die Qvarte, in die Sexte, in die Terz und in die Secunde ausweichen, wovon die Töne, wie sie in der harten Leiter liegen, und von welcher ihr als der Haupt-Leiter ausweichet, euch von selbsten die Terz angeben, welche ihr in den Leitern, in welche ihr ausweichet, greifen sollet, ob sie nemlich weich oder hart seyn müsse. Von einer ieden weichen Tonart, könnet ihr in die Qvinte, in die Qvarte, in die Sexte, in die Terz und in die Septime ausweichen, und so fort. Das Gesetz aber so einige Componisten und General-Baßisten gegeben, ob könne man aus einer harten Leiter nicht in die Septime, z. E. aus C dur nicht in H moll, und aus einer weichen Leiter nicht in die Secunde, nemlich aus C moll nicht in D moll ausweichen, hat keinen Grund, ob gleich die Qvinte von D moll, A, nicht in der weichen Leiter C, D, Dis, F, g, Gis, B, c, lieget, oder in der harten Leiter die Qvinte von H moll, Fis nicht enthalten ist. Denn wenn man in einem musikalischen Stück aus C dur, in g dur ausgewichen, was soll hinderlich seyn, nach Gelegenheit nicht auch in H moll auszuweichen? da solches die Ohren billigen, hat die Vernunft auch nichts einzuwenden. So wenig kan man auch

eine

eine Ursache angeben, warum man in einem Stück aus C moll, da man schon in g moll oder B dur ausgewichen, nicht auch in D moll nach Beschaffenheit ausweichen solte? Man hat auch nicht nöthig allzeit die Ordnung im ausweichen zu beobachten, daß man nemlich iederzeit von einer nächst verwandten Leiter zur andern aus der Haupt-Leiter gienge. Denn die Natur hat mehr denn einen Weg. Dermahlen ist er zur Gewohnheit worden, daß man in einem musikalischen Stücke, so aus zwey Theilen bestehet, im andern Theil, wenn es ein Dur-Ton ist, in die Sexte, wenn es aber ein Moll-Ton ist, in die Terz ausweichet. Z. E. aus C dur in A moll, und aus c moll in Dis dur. Man könnte aber auch in der harten Leiter in die Terz, hier in E moll, und in der weichen Leiter auch in die Sexte, aus c moll in gis dur im andern Theil eines musikalischen Stückes ausweichen. Gewisser Massen sind alle unsere 24. Musikleitern mit einander verwandt, um welcher Ursache die musikalischen Cirkel entstanden. Denn es ist keine Leiter die nicht auch etliche Tone von einer ieden andern Leiter hätte. Daß aber eine Leiter mehr mit dieser als jener verwandt sey, ist deutlich genug gezeiget worden. Ob man nun schon bey auserordentlichen Vorfällen auch auserordentliche Ausweichungen machen kan, so ist es doch der Vernunft gemäß, daß man iederzeit den ordentlichen Weg gehet, und nicht ohne Noth eine Ausnahme machet. Gleichwie aber überhaupt auserordentliche Begebenheiten, wenn sie nicht zu oft vorkommen, die Sinnen und den Verstand in

eine vergnügte Verwunderung setzen, so thun auch auserordentliche Ausweichungen und Auflösungen eine gute Wirkung, wenn sie am rechten Orte und zu rechter Zeit angebracht werden, als worzu schon eine grose Erfahrung und Verstand gehöret, und eigentlich nur eine Sache vor Meister ist.

Die 10. Aufgabe.

§. 203. Durch alle Gattungen der weichen und harten Musikleitern im Cirkel zu gehen auf verschiedene Art.

Auflösung.

1. Erwählet euch gewisse Intervalle, in welchen ihr allzeit zwey Dur und zwey Moll-Tone anbringen könnet.
2. So oft ihr in solchen Intervallen, zwey Dur und zwey Moll-Tone angebracht, so oft fanget wieder einen ganzen Ton höher an. Wenn ihr solches sechs mahl thut, so habt ihr alle Gattungen der harten und weichen Leitern im Cirkel durchgegangen. Denn 4 mahl 6 ist 24. Wir haben euch der Mühe zu überheben, vier solche Cirkel gezeichnet, nach welchen ihr nun selbsten mehr, wenn ihr wollet, verfertigen könnet. Sie stehen in der Maschine auf einem Cirkel beysammen, da in der Mitte stehet: Circuli modorum musicorum (Cirkel musikalischer Tonarten.) Bey dem ersten und äusersten Cirkel sind die Intervalle: c, A, e, g. Wollet ihr geschwind die nächsten Ausweichungen eines harten und weichen Tons übersehen, so zählet nur in diesem Cirkel bey einem harten Ton

drey

drey von den nächst anstehenden Tonen zur rechten und zwey zur linken Hand ab. Bey einem Moll-Ton aber zählet zwey zur rechten und zur linken drey Tone ab. Im andern Cirkel sind die Intervalle, wodurch man gehet, c, e, g, h. Im dritten Cirkel sind die Intervalle, wie im ersten, nur daß sie linker Hand gehen, da die im ersten hingegen rechter Hand gehen. Im vierten Cirkel sind die Intervalle c, g, e, a. Ihr könnet in einem ieden Cirkel so wohl rechter als linker Hand gehen, und anfangen wo ihr wollet.

Der 7. Lehrsatz.

§. 204. Man kan von einem ieden harmonischen Satz eines Tons in der harten und weichen Leiter zu einem ieden harmonischen Satz eines andern Tons in den nächst verwandten Leitern im Auf und Absteigen gehen, wenn keine unharmonische Verhältnisse solches verhindern.

Beweis.

Da die Töne einer Leiter mit den Tonen einer andern nächst verwandten Leiter eine Verwandschafft oder gute Verhältnis haben, §. 200. 201. so müssen auch die harmonischen Sätze der Tone einer Leiter, mit den harmonischen Sätzen der Tone einer andern nächst verwandten Leiter eine Verwandschafft oder gute Verhältnis haben, weil die harmonischen Sätze aus den Tonen der Leitern selbsten genommen sind. Derohalben ist der siebende Lehr-Satz wahr. Z. E.

Z. E. Ihr könnet vom Satz zum ersten Ton C dur, zum Satz des andern, 3ten, 4ten, 5ten, 6ten, 7ten, 8ten Tons g dur, und vom Satz des andern Tons C dur zum Satz des andern, 3ten, 4ten, u. s. f. Tons G dur, vom Satz des dritten Tons C dur zum Satz des 1, 2, 3, 4, 5ten, u. s. f. Tons g dur gehen, und so weiter im auf und absteigen. So könnet ihr auch von den Sätzen der Leiter C dur zu den Sätzen der Leiter F dur, und von den Sätzen der Leiter C dur zu den Sätzen der Leiter A moll, von den Sätzen der Leiter C dur zu den Sätzen der Leiter E moll, von den Sätzen der Leiter C dur zu der Sätzen der Leiter D moll, allzeit von einem Satz eines Tons der Leiter C dur zu einem Satz eines Tons in besagten und nächst folgenden Leitern gehen im auf und absteigen, wenn nur solches keine unharmonische Verhältnisse verhindern. Z. B. Vom Satz des andern Tons c dur könnet ihr nicht zum Satz des vierten Tons F dur unmittelbar gehen, weil solches das unharmonische Verhältnis $\frac{h}{d} \frac{d}{b}$ verhindert. Wenn ihr aber sonsten vom Satz zum andern Ton C dur zum Satz des vierten Tons F dur gehen wollet, so kan solches so gleich geschehen, wenn ihr nur zuvor zum Satz des dritten Tons F dur gehen wollet. Und so könnet ihr mittelbar aus einem ieden Satz der Leiter C dur zu allen Sätzen der nächst anverwandten Leitern kommen, wenn solches nicht unmittelbar wegen der unharmonischen Verhältnisse geschehen kan. Denn Qvinten und Octaven können euch nicht abhalten, weil ihr solche durch die wiedrige

Bewe-

Bewegung allzeit vermeiden könnet. Eben so könnet ihr von einem jeden Satz C moll, in einen jeden Satz der nächst verwandten Leitern G dur oder g moll, Dis dur, B dur, F moll, gis dur, u. so fort unmittelbar ausweichen, wenn solches unharmonische Verhältnisse nicht verhindern.

Anmerkung.

§. 205. Diesen vorhergehenden Lehr-Satz müsset ihr besonders wohl merken. Denn das ganze Wesen der Musik ist darinn enthalten, welches darinn bestehet, daß man den harmonischen Dreyklang beständig verändert, so daß die nachfolgenden immer gute Verhältnisse zu den vorhergehenden haben, welches ihr nun nicht nur mit dem Verstand, sondern auch mit den Händen begreifen könnet.

Die 14. Erfahrung.

§. 206. Wenn man die ordentlichen harmonischen Sätze zu den Leitern so wohl im auf als absteigen, als auch wie sie ausweichen können, verzögert, oder voraus nimmet, so entstehen daraus die auserordentlichen und dissonirende Sätze.

Anmerkung.

§. 207. Wir haben zwar in den ordentlichen Sätzen zu den Tonen der Leitern im auf und absteigen schon dissonirende Sätze, weil sie aber doch dem harmonischen Dreyklang näher sind, als die auserordentlichen Sätze, so kan man sie ihnen gar wohl

entge-

entgegen setzen. Die Vorausnehmung (anticipatio) und die Verzögerung (retardatio) ist also: Zu C dur ist zum ersten Ton der Accord oder Satz E, G, c. Zum andern Ton D, ist der ordentliche Satz F, G, H. Wenn ihr nun den Satz zum ersten Ton E, G, c auch zum andern Ton D liegen lasset, so entstehet der Satz E, G, c zu D, das ist, die Secunde, die Qvarte und die kleine Septime, wovon man die Secunde in die kleine Terz, und die Septime in die grose Sexte auflösen kan, alsdenn habt ihr den ordentlichen Satz zu D wieder, dieses heiset die Verzögerung (retardatio.) Nehmet ihr aber bey dem ersten Ton der Leiter schon den andern Satz F, G, H zum Voraus zum C, so daß ihr also die Qvarte, Qvinte und Septime zum C habt, wovon die Qvarte in die kleine Terz, die Qvinte in die Qvarte, und die Septime in die grose Sexte aufgelöset werden kan, wenn der Baß in D hinauf tritt, so heiset dieses die Vorausnehmung (anticipatio.) Merket, daß ihr auch den Satz F, G, H zu C, also auflösen könnet, daß C liegen bleibet, und die Qvarte zur Terz E wird, g liegen bleibet, die Septime aber in die Octave aufgelöset wird, alsdenn ist es die Verzögerung (retardatio) im absteigen. Den Satz E, G, c zu D, könnet ihr auch so auflösen, daß E, G, c in der rechten Hand liegen bleibet, und D im Baß in C herunter tritt, so daß aus der Secunde E die grose Terz, aus der Qvarte g die Qvinte, aus der Septime c die Octave wird, alsdenn ist es (anticipatio) die Vorausnehmung im absteigen.

Die 11. Aufgabe.

§. 208. Die möglichen dissonirenden Sätze und derselben Sitz sowohl in harten als weichen Leitern zu bestimmen im auf und absteigen.

Auflösung.

1. Nehmet alle harmonische Sätze, wie sie im auf- und absteigen der harten und weichen Leitern gezeichnet sind, zum Voraus in beyden Leitern im auf und absteigen.
2. Verzögert auch alle harmonische Sätze in beyden Leitern im auf und absteigen.
3. Verzögert auch und nehmet voraus alle harmonische Sätze in beyden Leitern, wie sie möglich ausweichen können.
4. Versetzet nach der Versetzungs-Kunst (secundum artem combinatoriam) alle diese also heraus gebrachte Sätze so offt als möglich, so könnet ihr alle mögliche dissonirende Sätze und derselben Sitz in beyden Leitern im auf und absteigen bestimmen.

Z. E. Ihr steiget in der weichen Leiter C aus dem ersten Ton in den andern herauf. Der Satz zum ersten Ton ist Dis, G, c, 3b, 5, 8. Der Satz zum andern Ton D ist F, G, H, 3b, 4, 6. Verzögert den ersten Satz, so entstehet der dissonirende Satz Dis, G, c, 2 b, 4, 7 b zu C, welcher hier in F, G, H, 3 b, 4, 6, aufgelöset wird. Versetzet diesen Satz nach der Versetzungs-Kunst, so bekommet ihr folgende neun dissonirende Sätze:

e | c:H

c	c : H	H : H	c : H	H : H	dis : H
G	G : G	G : G	G : G	G : G	G : G
Dis	Dis : F	Dis : F	F : F	C : F	F : F
C	D : D	D : D	D : D	D : D	D : D
8	7b : 6	6 : 6	7b : 6	6 : 6	2b : 6
5	4 : 4	4 : 4	4 : 4	4 : 4	4 : 4
3b	2b : 3b	2b : 3b	3b : 3b	7b : 3b	3b : 3b

c : f	c : h	h : h	h : h
dis : g	Dis : G	f : f	f : f
H : H	F : F	c : G	Dis : G
D : D	D : D	D : D	D : D
7b : 3b	7b : 6	6 : 6	6 : 6
2b : 4	2b : 4	3b : 3b	3b : 3b
6 : 6	3b : 3b	7b : 4	2b : 4

Eben so verfahret nach der Auflösung dieser Aufgabe durch alle Tone beyder Leitern mit allen harmonischen Sätzen so wohl im auf als absteigen, imgleichen verfahret also mit allen Ausweichungen der harmonischen Sätze nach dem 6ten und 7ten Lehrsatz

so

so bekommet ihr alle mögliche und eine erstaunliche Menge von dissonirenden Sätzen, und wisset auch derselben Sitz, und könnet sie nach Gefallen und Gelegenheit in der Composition gebrauchen.

Die 1. Anmerkung.

§. 209. Es ist hier der Ort nicht euch die Versetzungs-Kunst zu lehren. Man kan sich aber vollkommenen Raths in des grosen **Leibnitzens** arte combinatoria erhohlen. Wenn ihr diese verstehet, so könnet ihr in der Composition, wenn es euch an der Erfindung fehlen solte, alle Minuten eure ganze Lebens-Zeit hindurch was neues erfinden. Ja ihr und eure Kindes-Kinder haben an der 11ten Aufgabe zu arbeiten, ihr werdet doch wohl sammt ihnen nicht damit fertig, wenn gleich die ganze Lebens-Zeit über, von allen nichts anders solte vorgenommen werden. So reich ist die Musik an Veränderung. Ihr könnet auch die Versetzungs-Kunst in der Melodie wohl gebrauchen. Durch Hülfe derselben könnet ihr aus der einzigen Leiter C, D, E, F, G, A, H, c vierzig tausend drey hundert und zwanzig Melodien heraus bringen, denn so oft können diese 8. Tone verändert werden. Die 12. Tone vom C bis g können vier hundert neun und siebenzig Millionen, tausend und sechs hundert mahl verändert werden. Ja wenn ihr nur einen Umfang von 2. Octaven euch vornehmet, so könnet ihr eine Billion drey hundert sieben tausend, acht hundert und vier und siebenzig Million, drey hundert

und acht und sechzig tausend, mögliche Veränderungen oder Melodien darinnen anbringen. Wenn ihr dieses nicht begreifen könnet, so lernet **Leibnitzens** artem combinatoriam, allwo es erwiesen ist. Alsdenn könnet ihr selbsten schliesen und nachdenken, wie weit sich unsere 11te Aufgabe erstrecket. Hier habt ihr wieder ein handgreifliches Exempel, was vor grosen Nutzen die Mathematik in der Musik hat. Denn die Versetzungs-Kunst, wovon ihr erst ein ganz kleines Exempel in der Musik gesehen habt, beruhet auf arithmetischen Gründen. Ich habe noch nicht viel Zeit gehabt, in der musikalischen Versetzungs-Kunst zu arbeiten, ich habe aber doch schon über tausend dissonirende Sätze heraus gebracht, und man kan nun nach der 11ten Aufgabe von selbsten unzählige heraus bringen. Da also die Musik, so zu sagen, ein Spiegel der möglichen Veränderungen der Dinge in der Welt ist, so muß man es bewundern, daß mancher Componist so arm an Erfindung ist, da doch nur mittelmäßige Köpfe, wenn sie die Musik gründlich lernen, kaum wissen wo sie mit allen ihren Erfindungen hin sollen. Allein das ist die natürliche Strafe der Verächter der Mathematik in der Musik.

Die 2. Anmerkung.

§. 210. Da man gesehen, wie die Dissonanzen entstehen, ist die Regel der Componisten: **Daß die Dissonanzen schon vorhero liegen müssen,**

leicht

leicht einzusehen. Doch leidet solche Regel eine Ausnahme, indem man die Dissonanzen bey heftigen Affecten wieder in andere Dissonanzen auflösen kan, ehe man sie im harmonischen Dreyklang, oder in einen harmonischen Satz auflöset. Alsdenn liegen die Dissonanzen nicht vorhero.

Die 3. Anmerkung.

§. 211. Von den sehr vielen möglichen dissonirenden Sätzen so man in der Composition anbringen kan, sind bey uns nur etliche wenige eingeführet, welche ihr euch nach der 12ten Aufgabe durch alle Leitern bekannt machen müsset.

Die 4. Anmerkung.

§. 212. Ihr habt aus dem bisherigen gesehen, daß alles in der Musik auf dem harmonischen Dreyklang ankommet, und daß die Dissonanzen um selbigen angenehmer zu machen, darzwischen gesetzet werden, um welcher Ursachen willen folgender Lehrsatz entspringet.

Der 8. Lehr-Satz.

§. 213. Die Intervallen des harmonischen Dreyklangs, die Octave, Qvinte und Terz können in alle mögliche Intervallen, so wohl über sich als unter sich gehen, und alle mögliche Intervallen können wieder in ein iedes Intervall des harmonischen Dreyklangs, in

die Octave Qvinte und Terz so wohl über sich als unter sich aufgelöset werden, und ein iedes dissonirendes Intervall kan zuvor wieder in ein anderes dissonirendes Intervall gehen, ehe es in den harmonischen Dreyklang aufgelöset wird. Dieses alles muß so geschehen, daß kein unharmonisches Verhältnis, keine Qvinten und Octaven, sie mögen offenbar oder verdeckt seyn, darzwischen kommen, wenn nicht solche durch viele andere Intervallen so bedeckt werden, daß es das Gehöre nicht merket.

Beweis.

Die ganze Musik bestehet im harmonischen Dreyklang §. 152. 153. und die Dissonanzen sind um selbigen angenehmer zu machen, schlechterdings nothwendig §. 70. und werden beständig zwischen denselben gesetzet, und also überhaupt die Dissonanzen immer in den harmonischen Dreyklang aufgelöset. Da nun die Absicht der ganzen Musik erhalten wird, wenn ein dissonirendes Intervall in ein vollkommen übereinstimmendes Intervall unter besagter Bedingung aufgelöset wird, so muß der 8te Lehrsatz nothwendig wahr seyn.

Die 12. Aufgabe.

§. 214. Die bey uns eingeführten dissonirenden

nirenden Sätze durch alle Gattungen beyder Leitern im auf- und absteigen und derselben natürlichen Sitz sich bekannt zu machen.

Auflösung.

1. Nehmet einen Stab nach dem andern, und setzet ihn gehöriger massen unter die Tabelle, da stehet: Tabula in qua situs naturalis dissonantiarum ascendendo descendendo & quiescendo conspicitur, das ist: Tabelle in welcher der natürliche Sitz der Dissonanzen im aufsteigen, absteigen und ruhen zu sehen ist, und spielet erstlich die Sätze der harten Leiter durch.
2. Da die Auflösung eines dissonirenden Satzes entweder, wenn die Baß-Note über sich, oder unter sich gehet, oder bey eben demselben Ton geschiehet, denn anders ist es nicht möglich, so spielet die Sätze im absteigen, (descendendo) im aufsteigen (ascendendo) und im ruhen, oder welche liegen bleiben (quiescendo) durch.
3. Verfahret eben so mit den weichen Leitern.
4. Wenn ihr nicht gleich wisset, was die Zahlen vor Intervalle bedeuten, so suchet den Ton im Auflösungs-Cirkel auf, und drehet ihn unter die Octave, so werden euch die Zahlen, die ihr suchet, auf die Tone weisen, die ihr greifen müsset, und ihr werdet alle Sätze, die dermahlen eingeführet sind, euch bekannt machen, und auch ihre Auflösungen, die gleich neben dabey stehen, wissen.

z. E. Der mittlere Satz auf der Secunde im absteigen der harten Leiter C: 3 b, 4, 7b, F, G, c, wird, wenn die kleine Septime auf eben dem Ton D zuvor in die grose Sexte aufgelöset worden, bey dem folgenden Ton C in 3, 5, 8, E, G, c aufgelöset, und so ist die Auflösung, welche allzeit die Zahlen nach den zwey Puncten andeuten, iederzeit bey dem nächst folgenden Ton im auf- und absteigen zu verstehen.

Sind 3 Reyhen Zahlen über einander, wie bey der Terz der harten Leiter im absteigen, so greifet ihr die nächstfolgende Reyhe auch zu dem nächstfolgenden Ton, und also in der harten Leiter C den Satz 2 b, 3, 5 zu E, den nächstfolgenden 3 b, 4, 6, zu D, und den dritten nächstfolgenden 3, 5, 8 zu C.

Bey der Qvinte aber der harten Leiter haben wir den Satz 4, 5, 7 b so gezeichnet, daß die Auflösung in die Octave geschiehet, und also müsset ihr nach dem Satz 4, 5, 7b zu G, die Auflösung 8, 3, 5 zu C greifen. Wir hätten ihn aber auch in den ordentlichen harmonischen Satz der Qvarte in der harten Leiter auflösen können. Zu den 2 folgenden Sätzen der Qvinte 5, 7b, 2, 3, und 7 b, 9 b, 3, 5, müsset ihr statt der Qvarte zu den Auflösungen die Terz von der harten Leiter nehmen, wiewohl ihr auch diese Sätze zur Qvarte könnet liegen lassen, nur haben wir sie hier nicht so zeichnen wollen. In den 2 untersten Sätzen der Qvinte in der harten Leiter im absteigen, geschiehet die

Auflösung

Auflösung auch in die Octave, auser diesen bemerkten Säzen aber ist bey der Auflösung iederzeit der nächstfolgende Ton in der Leiter zu nehmen. Bey der Qvarte der harten Leiter im absteigen ist noch zu merken, daß bey dem Saz 5, 7b, 3, viel besser die übermäßige Sexte statt 7b, ob es gleich einerley Ton auf dem Clavier ist, gezeichnet wird, weil die kleine Septime zu F nicht natürlich in der Leiter lieget, wohl aber die grose Sexte zur Qvarte, die dann auserordentlich durch ein Kreuz noch einen halben Ton erhöhet, und zur übermäßigen Sexte gemachet werden kan. Doch will ich mit denen, so also beziefern, nicht streiten.

Gehet auch die Säze in der harten Leiter im Aufsteigen durch, bey welchen gleichfalls zur Auflösung der nächstfolgende Ton genommen werden muß.

In der Qvarte aber der harten Leiter im aufsteigen, wird zu dem Saz 7, 2, 5, bey der Auflösung im folgenden Ton 6, 8, 4. noch zu eben diesem Ton 5, 3 nachgeschlagen. In der Qvinte der harten Leiter im aufsteigen nehmet ihr zu der Auflösung iederzeit die Octave, z. E. in der Leiter C dur nach dem Ton der Qvinte G, die Octave c. Zu den Saz 8, 4, 5 aber, schlaget ihr bey eben diesem Ton 3 nach, und gehet dann in die Octave. Wenn ihr wollet, könnet ihr diesen Saz auch zu den ruhenden Säzen zählen. Bey den Säzen zur Septime, der harten Leiter im aufsteigen ist noch

zu merken, daß ihr bey dem Satz 3 b, 5 b, b 7, bey eben dem Ton die kleine Sexte nachschlaget, und alsdenn in die Octave steiget, und den ordentlichen harmonischen Satz darzu greifet. Bey dem Satz 2 b, 5 b, b 7 schlaget ihr zu eben dem Ton 6 b, 4, nach, und greifet alsdenn bey der Octave 5, 3, 8.

Gehet nun auch nach allen harten Leitern die Tone im ruhen durch.

Da ihr die dissonirenden Sätze nach den harten Leitern durchgegangen, so gehet nun auch solche nach den weichen Leitern im aufsteigen, absteigen und im ruhen durch.

Merket folgendes: Bey dem ersten Ton der weichen Leiter im aufsteigen, schlaget bey dem Satz 8, 3 b, 5, bey eben diesem Ton die 6. nach, ehe ihr die Auflösung 6, 3b, 4 zu dem folgenden Ton greifet. So wird durchgehends, wenn ihr den dissonirenden Satz gespielet, zu der Auflösung, so gleich neben dem Satz in eben diesem Fach stehet, und allezeit durch 2. Puncte unterschieden ist, der nächst folgenden Ton in der Leiter genommen. Bey dem Satz aber 2, 5, 7 b in der Qvarte der weichen Leiter im aufsteigen schlaget ihr noch zur Qvarte die grose Sexte und übermäßige Qvarte nach, ehe ihr zum folgenden Ton die Auflösung 5, 3, 8 nehmet, und so auch bey den übrigen Sätzen, wo mehr als eine Auflösung

gezeichnet

gezeichnet ist. In der Qvinte der weichen Leiter im aufsteigen sind 2. Sätze 7 b, 9 b, 3, 5 und der daneben stehende gezeichnet, da man zur Auflösung nicht den nächstfolgenden Ton, sondern die Octave nimmt, indem es eben nicht nothwendig ist, daß man bey der Auflösung der dissonirenden Sätze allzeit den folgenden Ton in der Leiter nehmen muß. Wenn ihr bey dem Satz 4, 6 b, auf der Qvinte 3, 5, nachgeschlagen, könnet ihr drauf in die Octave aufsteigen.

Nun gehet auch die dissonirenden Sätze der weichen Leiter im absteigen durch, und merket, daß, wenn 2 Auflösungen neben einem Satz gezeichnet sind, ihr auch hier die 2 folgenden Tone in der Leiter darzu nehmen müsset. Ist aber nur eine Zahl allein nach einem dissonirenden Satz gezeichnet, ehe die Auflösung selbsten kommet, so schlaget ihr solche zum Ton, über welchen der Satz stehet, nur nach. Wenn auf der Qvinte der weichen Leiter im absteigen in der Auflösung der harmonische Dreyklang gezeichnet ist, so gehet ihr nicht in den folgenden Ton sondern in die Octave, auch könnet ihr nach dem Satz 4, 6 b, wenn auf eben dem Ton 3, 5 nachgeschlagen worden, in die Octave absteigen und den ordentlichen Griff nehmen.

Endlich gehet die dissonirenden Sätze in der weichen Leiter im ruhen nach allen weichen Leitern auch durch, so seyd ihr mit den bey uns eingeführten dissonirenden Sätzen fertig.

Die 1. Anmerkung.

§. 216. Diese Sätze sind die allerwenigsten, so in der Musik möglich sind, doch werden sie zureichen einen General-Baß nach der dermahligen Composition zu spielen. Solte ein fremder Satz vorkommen, der hier nicht stehet, so muß er gezeichnet seyn, alsdenn könnet ihr ihn auch spielen, wenn ihr diese zu spielen wisset.

Die 2. Anmerkung.

§. 217. Die Ausweichung aus der Octave der Haupt-Leiter in die Qvinte selbiger Leiter, da der Satz zum ersten Ton der Leiter in der Qvinte verzögert, und alsdenn der ordentliche Satz zur Qvinte nachgeschlagen wird, heiset eine Cadenz, oder Schluß-Klausel. Z. E. der ordentliche Satz zu D dur oder D moll ist Fis, A, d, oder F, A, d, wenn ihr nun diesen Satz Fis, A, D, oder F, A, d, zur Qvinte D dur oder D moll behaltet und anschlaget, so daß es 6, 8, 4, ist, und alsdenn den ordentlichen Satz zur Qvinte A, nemlich E, A, cis nachschlaget, so daß es 5, 8, 3 ist, so ist dieses eine Cadenz. Diese Cadenzen haben verschiedene Nahmen. Wenn man den Satz zum ersten Ton einer Leiter in der Qvinte verzögert, nach der ersten Ordnung da die Octave im harmonischen Dreyklang oben stehet, so heiset solches eine Diskant-Klausel, oder discandisirende Cadenz, weil solche von den Componisten am meisten in den Diskant-

Stimmen

Stimmen gebrauchet wird, solche ist c, H, c. Ist die Verzögerung nach der andern Ordnung, da die Terz oben stehet, so heiset solches die Tenor-Klausel, oder Tenorisirende Cadenz, weil sie von den Componisten am meisten in den Tenor-Stimmen gebrauchet wird, solche ist e, d, c. Ist die Verzögerung in der dritten Ordnung, da die Qvinte oben stehet, so heiset solches aus gleichen Ursachen die Alt-Klausel oder Altisirende Cadenz, solche ist g, g, e. Die Baß-Klausel, oder basirende Cadenz ist c, g, G, c. Die Tenor-Klausel wird auch gar oft in den Diskant-Stimmen gebrauchet, und dermahlen hat man eine ganz neue Diskant-Klausel c, d, c, eingeführet, welche auch wohl ins Gehöre fället. Die 3 Klauseln von der Haupt-Leiter und den 2 nächst verwandten Leitern heisen Haupt-Klauseln, die Klauseln in den Leitern, so weiter entfernet sind, heisen neben-Klauseln.

Die 3. Anmerkung.

§. 218. In den General-Bässen schreibet man Zahlen über die Noten, um die Intervallen und Säze die man haben will, zu bemerken. Es kommen manchmahl drey bis vier Zahlen übereinander zu stehen, und gehöret schon eine grose Fertigkeit darzu, solche bey Abspielung eines General-Basses bey dem ersten Anblick so gleich zu greifen und hören zu lassen. Derowegen muß man durch vielfältige Uebung schon im Gedächtnis haben, was gemeiniglich vor Intervalle mit einander verbunden werden. Z. E. mit

mit der grosen Secunde wird die übermäsige Qvarte und grose Sexte insgemein verbunden, und in solchen Fällen derohalben auch nur die grose Secunde oder übermäsige Qvarte durch eine Zahl allein über die Note gesetzet, da denn der Spieler schon wissen muß, was noch darzu gegriffen wird. Eine Fertigkeit hierinn erlanget ihr also: Ihr müsset euch die harmonischen Sätze der harten und weichen Leitern im auf und absteigen nicht allein best-möglichst bekannt machen, sondern auch aus der Aufgabe: **Die dissonirenden Sätze und derselben Sitz zu bestimmen,** lernen, was vor dissonirende Sätze dermahlen bey uns eingeführet, und wie solche aufgelöset, und was insgemein vor dissonirende Intervalle mit einander verbunden werden. Wenn ihr dieses thut, so werdet ihr euch selbsten viele Regeln daraus ziehen können, und alsdenn bey vorfallenden Gelegenheiten leicht schliesen können, daß ihr zur kleinen Secunde wie zur grosen, wenn sie über einer Note im General-Baß stehen, die Qvarte und Sexte noch darzu greifen müsset, und zur übermäsigen Secunde die ordentliche oder übermäsige Qvarte nebst der Sexte. Stehet ein b über einer Note im General-Baß, so bedeutet solches die kleine Terz, folget ein ♮ darauf, so bedeutet es wieder die grose Terz, ein ✱ bedeutet auch allzeit die grose Terz, und müsset ihr zu allen dreyen Zeichen noch die Qvinte und Octave greifen, um den vollkommenen harmonischen Dreyklang zu haben. Ist die kleine Secunde nebst der Terz über

einer

einer Note bemerket, so könnet ihr noch die Qvinte darzu greifen. Ist die Secunde und Qvarte, oder die Qvarte und Terz, oder die erniedrigte Qvarte und Terz, oder die übermäsige Qvarte und Terz, oder die übermäsige Qvarte und übermäsige Secunde, über einer Note im General-Baß gezeichnet, so könnet ihr noch jederzeit die Sexte mit darzu greifen. Ist die übermäsige Qvarte und Sexte gezeichnet, so könnet ihr noch die Terz greifen. Sind die Qvarte und Terz neben einander über einer Note im General-Baß gezeichnet, so könnet ihr noch die Qvinte und Octave darzu greifen. Ist die Qvarte und Qvinte gezeichnet, so könnet ihr noch die Octave darzu greifen. Ist die falsche Qvinte über eine Note gezeichnet, so könnet ihr noch die Terz und Octave, wie auch nach Gelegenheit noch die Sexte darzu greifen. Ist die übermäsige Qvinte gezeichnet, so könnet ihr noch die Terz und Octave darzu greifen. Ist die übermäsige Qvinte und übermäsige Sexte gezeichnet, so kan man noch die Terz darzu greifen. Ist die Qvinte und kleine oder grose Sexte neben einander gezeichnet, so kan man noch die Terz und Octave darzu greifen. Ist die Sexte, so wohl grose als kleine über eine Note gezeichnet, so könnet ihr nach Beschaffenheit der Umstände, entweder die Terz und Octave, oder die Terz und Sexte noch einmahl, oder, Terz, Octave und Sexte noch einmahl darzu greifen. Ist die Sexte und Qvarte über eine Note im General-Baß gezeichnet, so könnet ihr die Octave, auch die Terz und Octave noch darzu greifen.

Ist

Ist die übermäsige Sexte allein gezeichnet, so könnet ihr die Terz und Octave, oder die Terz und Qvarte noch darzu greifen. Ist die Secunde, Qvarte und Terz gezeichnet, so könnet ihr die Octave noch darzu greifen. Ist die Qvinte und Sexte gezeichnet, oder die falsche Qvinte und Sexte, so könnet ihr die Terz, oder auch die Terz und Octave noch darzu greifen. Ist die Sexte und Qvinte, oder die Sexte und falsche Qvinte nach einander gezeichnet, so könnet ihr noch die Terz, oder auch die Terz und Octave darzu greifen. Ist neben der Sexte und Qvarte die Qvinte und Terz gezeichnet, so könnet ihr die Octave noch darzu greifen. Ist die kleine Sexte und grose Terz gezeichnet, so könnet ihr noch die Octave darzu greifen. Eben so könnet ihr auch zur kleinen Sexte und übermäsigen Qvarte noch die Secunde, und zur grosen Sexte und verminderten Qvinte noch die Terz greifen, auch zur grosen Sexte und übermäsigen Qvarte noch die Terz greifen. Ist die Sexte und Qvinte und neben der Qvinte die Qvarte noch gezeichnet, so könnet ihr die Octave noch darzu greifen. So könnet ihr zur Secunde und Septime noch die Qvarte und Qvinte nehmen. Ist die Septime allein gezeichnet, so könnet ihr die Qvinte, Terz und Octave noch darzu nehmen. Ist neben der Septime die kleine, grose oder übermäsige Sexte gezeichnet, so könnet ihr überall die Terz und Octave noch darzu nehmen. Zur Septime und Qvarte könnet ihr noch die Qvinte und Octave nehmen. Zur grosen Septime und kleinen Sexte

könnet

könnet ihr noch die Terz nehmen. Zur Secunde, Qvarte und Septime könnet ihr noch die Qvinte, wie auch die Octave nehmen, die Septime mag klein oder groß seyn. Zur Qvinte und Septime könnet ihr noch die Terz, oder die Terz und Octave greifen. Zur verminderten Septime und falschen Qvinte könnet ihr auch noch die Terz, oder die Terz und Octave nehmen. Zur Qvarte, Qvinte und Septime könnet ihr noch die Secunde nehmen. Zur übermäsigen Qvinte und Septime, da neben beyden eine Sexte gezeichnet ist, könnet ihr noch die Terz nehmen. Zur Sexte und kleinen Septime, da neben der Sexte noch die Qvinte gezeichnet ist, könnet ihr noch die Terz und Octave nehmen. Wenn neben der Octave die Septime gezeichnet ist, könnet ihr noch die Qvinte und Terz darzu nehmen. Zur None allein, welche weiter nichts als eine erhöhete Secunde ist, oder auch wenn die Octave neben ihr gezeichnet, könnet ihr noch die Qvinte und Terz nehmen. Zur Sexte und None, oder zur Septime und None könnet ihr noch die Terz nehmen. Zur Qvarte, Septime und None könnet ihr noch die Qvinte greifen. Zur übermäsigen Qvinte, Septime und None, da neben der None die Octave, neben der Septime die Sexte, und neben der übermäsigen Qvinte wieder die Sexte gezeichnet ist, könnet ihr noch die Terz nehmen, imgleichen zur ordentlichen Qvinte, Septime und None, da gleiche Töne, wie im vorhergehenden Satz neben ihnen gezeichnet sind, könnet ihr auch die Terz nehmen. Zur Qvinte

und

und kleinen None, da neben der kleinen None die Sexte, und neben der Qvinte die Terz gezeichnet ist, könnet ihr noch zur kleinen None und Qvinte die Terz, zur Sexte und Terz noch die Octave greifen. So könnet ihr auch zur None und Octave, da neben der None die Terz, und neben der Octave die Qvinte gezeichnet ist, noch zur Octave und None die Terz; und zur Terz und Qvinte die Octave greifen. Manchmahl, iedoch gar selten, findet man über den Noten der General-Bässe die Decime, Undecime, Duodecime gezeichnet, weil es aber nur erhöhete Terzen, Qvarten und Qvinten sind, so hat man nicht nöthig solche Zahlen über die Noten im General-Baß zu setzen.

Die 4. Anmerkung.

§. 219. Man ist in der Bezieferung der General-Bässe dermahlen noch nicht durchgehends einig. Denn die Componisten beziefern ihre Bässe nicht alle auf einerley Art. Viele beziefern die verminderte Septime auf eben die Art wie die kleine Septime, da sie doch von einander unterschieden sind. Sie setzen nemlich allemahl ein b hinter die Zahl 7. Viele richten sich in den Signaturen hauptsächlich nach den Tonarten. Z. E. die kleine Sexte f in A moll bezeichnen sie mit 6, und die grose Sexte a in C dur bezeichnen sie auch mit 6, und belegen also wieder zweyerley Dinge mit einerley Zeichen, und geben zur Ursache an, daß solches darum geschehe, weil sie in der Leiter natürlich

lägen,

lägen, welches zwar wahr, und was gesaget, aber noch keine Ursache ist, daß man zweyerley Dinge mit einerley Zeichen belegen solle. Und so machen sie es mit andern Intervallen mehr. Meines Erachtens wäre es besser gethan, wenn man die Intervallen durchgehends ohne Unterscheid einmahl wie das andere bezeichnete, so wäre alles Misverständnis, so dadurch entspringen kan, auf einmahl aufgehoben. Wir haben es so gemachet, und haben es auch so machen müssen, weil wir alle Säze zu allen Leitern gebrauchet. Wir haben auch iederzeit von einander unterschiedene Intervalle in der Zeichnung unterschieden, und im Auflösungs-Cirkel die kleine Secunde und kleine None mit einem b hinter der Zahl 2 und 9, und die übermäsige Octave mit einem ※ hinter der Zahl 8 gezeichnet. Die grose Secunde und grose None mit 2 und 9, die verminderte Terz aber mit einem b vor der Zahl 3, da hingegen die kleine Terz ein b hinter der Zahl 3 hat. Und diesen Unterscheid haben wir allzeit beobachtet, daß bey den verminderten Intervallen das b vor den Zahlen, bey den kleinen Intervallen aber das b allzeit nach den Zahlen stehet. Bey den übermäsigen Intervallen gehet allzeit ein Strich durch die Zahlen. Damit aber die Anfänger, wenn sie allerhand General-Bässe unter die Hände bekommen, nicht irre werden möchten, wenn sie daselbst, die Sexte und Septime sonderlich, anders gezeichnet finden, so haben wir es auch rechter Hand darzu gesetzet, wie sie von verschiedenen be-

zeichnet werden. Z. E. die grose Sexte zeichnen wir allzeit mit 6, welches auch dabey stehet. So ist es auch mit der übermäsigen Sexte, mit der grosen Septime und übermäsigen Septime. Es ist leicht zu erachten, daß euch also die Zahlen, die andere in Bezeichnung der Intervallen anders als wir gebrauchen, nur zur Nachricht hingesetzet, und hier in unserm Werk nicht zu gebrauchen sind.

Die 5. Anmerkung.

§. 220. Da die ordentlichen harmonischen Sätze der harten und weichen Leitern im aufsteigen und absteigen beständig vorkommen, auch vorhin einem, der einen General-Baß würklich abspielen will, bekannt seyn müssen, so ist gar nicht nöthig über die Noten, da besagte Sätze müssen gegriffen werden, Zahlen zu setzen, um solche anzudeuten. Da aber ein General-Baßist auserordentliche Sätze und überhaupt alle dissonirende Sätze nicht gleich oder gar nicht vorher sehen kan, wenn er nicht aus der Partitur spielet, so ist schlechterdings nöthig, daß dergleichen auserordentliche Sätze mit Zahlen über den Noten angedeutet werden. Doch muß man nicht immer die völligen Sätze mit Zahlen ausdrücken, damit das Auge des General-Basisten im spielen nicht allzu viel zu übersehen bekommet, und dadurch möchte verwirret werden. Es ist auch was überflüßiges. Denn wer den General-Baß verstehet, der weis schon was er noch ferner darzu greifen muß. Wer

ihn

ihn aber nicht recht verstehet, wird nur durch die vielen Zahlen noch mehr verwirret.

Die 13. und letzte Aufgabe.

§. 221. Die Sätze zu allen Noten oder Tonen eines General-Basses zu finden.

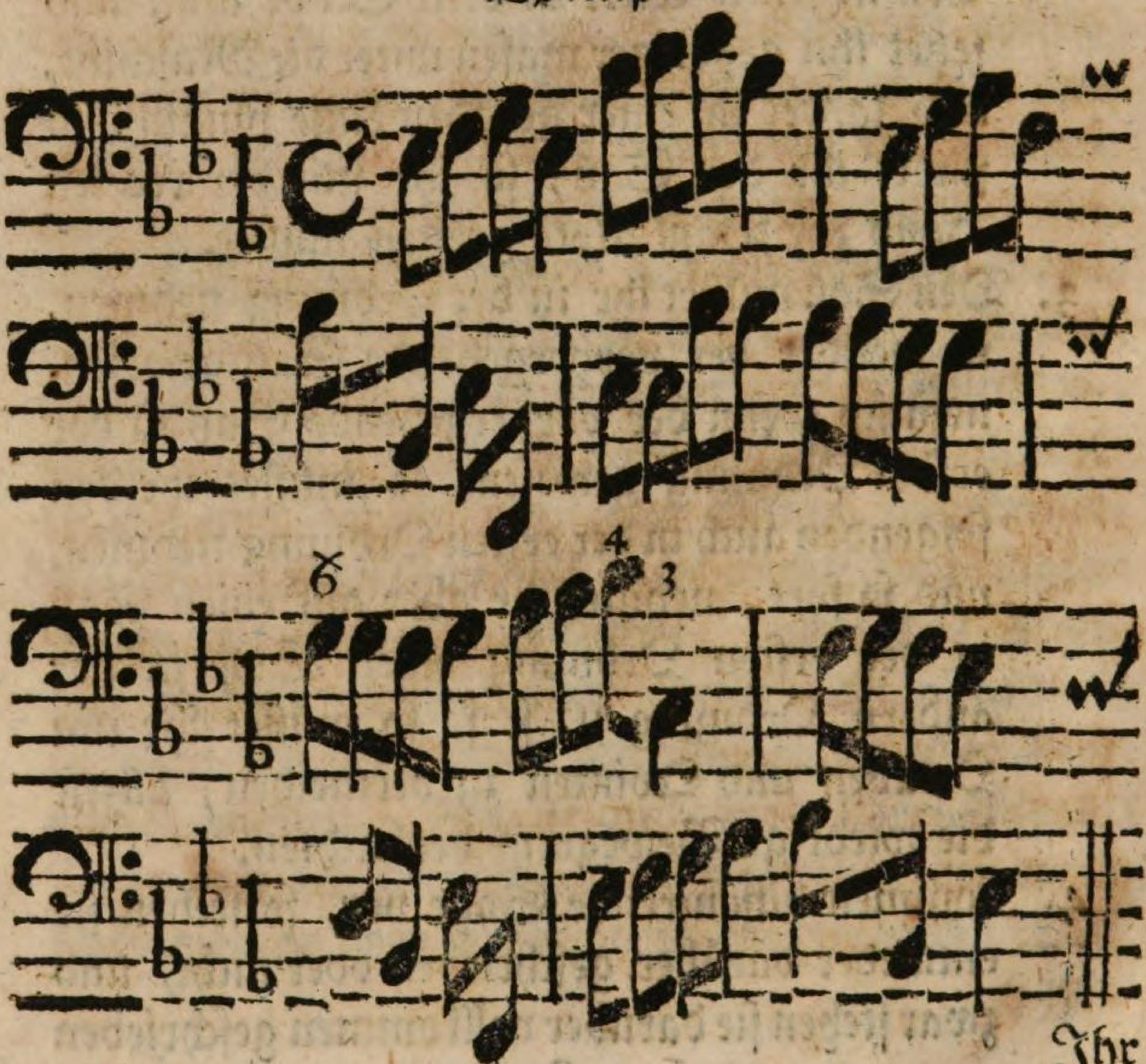
Auflösung.

1. Machet euch die Haupt-Leiter des Stückes bekannt, und gebet wohl acht in was vor Leitern in selbigem ausgewichen wird.
2. Wenn ihr wisset in was vor einer Leiter die Note oder der Ton enthalten, zu welchem ihr den Satz wissen wollet, so suchet selbigen Ton in seiner Leiter in dem Stabe auf, und setzet ihn gehöriger masen unter die Maschine, und fahret in einer geraden Linie hinauf, so findet ihr den Satz, so ihr mit der rechten Hand zur Baß-Note greifen müsset.
3. Den Satz müsset ihr in der Ordnung nehmen, in welcher der vorhergehende Satz gewesen, nemlich wenn der vorhergehende Satz in der ersten Ordnung gewesen, so müsset ihr den folgenden auch in der ersten Ordnung nehmen, und so fort, nehmet ihr aber auf einen Satz in der ersten Ordnung einen Satz in der andern Ordnung u. s. f. so müsset ihr um Octaven und Qvinten zu vermeiden, allzeit die wiedrige Bewegung beobachten.
4. Kommen dissonirende Sätze vor, so stehen sie entweder darüber geschrieben oder nicht, und zwar stehen sie darüber vollkommen geschrieben

oder nicht. Stehen sie nicht vollkommen darüber geschrieben, welches auch nicht nöthig ist, so müsset ihr aus §. 218. euch wohl bekannt machen, was ihr noch darzu greifen müsset, und iederzeit nach der Lage des vorhenden Satzes solche Ordnung beobachten, daß ihr keine Qvinten und Octaven machet.

5. Wisset ihr die Zahlen, die die Sätze bemerken, nicht gleich zu greifen, so suchet sie im Auflösungs-Cirkel, und wenn ihr also richtig verfahret, so könnet ihr unmöglich Fehler begehen, und einen ieden General-Baß richtig spielen lernen.

Exempel.



Ihr

Ihr sehet, daß in diesem Exempel die Haupt-Leiter Dis dur ist. Setzet also den Stab Dis dur unter die Maschine. Suchet die Sätze der ersten drey Tone dieser Leiter auf, und erwehlet euch die erste, andere, oder dritte Ordnung, wenn ihr aber in einer Ordnung einmahl angefangen, so müsset ihr darinnen bleiben. Die folgenden Noten, nach den vier ersten Noten dieses Exempels zeigen euch, daß sie aus der Leiter B dur sind, welches ihr leicht wissen könnet, wenn ihr euch die Musik-Leitern recht bekannt gemachet, und dürfet ihr nur, um zu wissen in was vor Leitern die Tone enthälten, iederzeit auf die vorhergehende und folgende Note Achtung geben, so werdet ihr solches so gleich wissen, wenn ihr alles bis hieher verstanden und richtig begriffen habt. Da ihr auch vernommen, daß ihr so viel nur immer möglich, die wiedrige Bewegung beobachten sollet. §. 197. doch aber auch keine grose Sprünge machen, §. so müsset ihr die andere Ordnung in der Leiter B dur nehmen F, B, d, wenn ihr die Sätze aus der ersten Ordnung genommen. In den zwey folgenden Täckten sind alle Tone aus der Leiter Dis dur, und könnet ihr also die Sätze gar leicht darzu finden. Die erste Note des vierten Tactes g, ist die Secunde aus der Leiter F moll, und also müsset ihr den Satz darzu suchen, und da alle folgenden Tone bis zur Helfte des fünften Tacts aus der Leiter F moll sind, könnet ihr die Sätze leicht darzu finden. Die zwey ersten Noten der andern Helfte des 5ten Tacts sind aus der Leiter B dur, die übrigen aber bis zu Ende alle

wieder

wieder aus der Leiter Dis dur, welche ihr durch Untersetzung der Stäbe unter die Maschine so gleich finden könnet.

Die 1. Anmerkung.

§. 222. Es ist nicht nöthig, daß man zu allen Noten im General-Baß besondere Sätze mit der rechten Hand greifet, sondern man kan die geschwinden Noten, und die so gleich nach einer Note zu welcher man eben einen Satz gegriffen, folgen, durchgehen lassen, das ist, keinen besondern Satz darzu greifen, sondern die Baß-Note nur zum vorigen Satz nachschlagen. So kan man in unserm Exempel im ersten Tackt die andere und sechste Note, im vierten Tackt die vierte und sechste Note, im 5ten Tackt die andere und vierte Note, im 6ten Tackt gleichfalls die andere und vierte Note durchgehen lassen, wenn man es geschwinde spielet. Spielet man es aber langsam, so nimmt man besser zu ieder Note, den darzu gehörigen Satz. Wenn zwey Noten durch einen halben Cirkel zusammen gebunden werden, welches bedeutet, daß man die andere Note im Baß nicht noch einmahl anschlagen müsse, so wird bey der andern Note ein dissonirender Satz gegriffen, insgemein die Secunde, Qvarte und Sexte.

Die 2. Anmerkung.

§. 223. Wenn ihr diese bis hieher vorgetragene Wahrheiten wohl begriffen, so müsset ihr euch so lange üben, bis ihr einen General-Baß ohne Fehler

nach

nach dem Tackt abspielen könnet. Denn die Uebung ist der Meister in allen Sachen, und alle Betrachtungen und Beweise der Wahrheiten in allen Wissenschafften zielen dahin, daß man sie erstlich deutlich begreifen, und alsdenn desto leichter ausüben möge.

Die 3. Anmerkung.

§. 224. Was die Auszierungen im General-Baß betrift, so sind solche besser im mündlichen Unterricht zu zeigen, als zu beschreiben. Wer einmahl gute Melodien im Kopf hat, und den General-Baß an und vor sich selbst gründlich begriffen, und sich fleißig in guten Arien und andern wohl gesetzten Clavier Sachen übet, der wird gar leicht einen General-Baß, den Grund der ganzen Musik, zierlich spielen lernen. GOtt, der weise Schöpfer aller Harmonie gebe, daß meine Bemühungen viele Früchte bringen möchten.

NB. Die Kupfer werden von dem Buchbinder also eingemachet:

Tab. I. pag. 45.
Tab. II. pag. 51.
Tab. III. pag. 55.
Tab. IIII. pag. 69.
Tab. V. pag. 70.

Der Preis der Maschine nebst dieser darzu gehörigen Schrifft ist zwey Thaler und zwölf Groschen.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Mizler von Kolof, Lorenz Christoph,

Anfangs-Gründe des General-Basses nach Mathematischer Lehrart und vermittelst einer hierzu erfundenen Maschine auf das deutlichste vorgetragen

Leipzig 1739

Mus.th. 2318
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599085-8
VD18 14509601-001